10/224 ■ Octombrie 2021 ■ Anul XIX

Cafeneaua literară



Enkidu și Ghilgameș

supliment ARTE POETICE

Virgil DIACONU - ASEMĂNĂRI ȘI DEOSEBIRI ÎNTRE CARTEA *ECCLESIASTUL* ȘI *EPOPEEA LUI GHILGAMEȘ*

Robert ALTER - ARTA NARAȚIUNII BIBLICE

REGULAMENTUL DE ORGANIZARE al Concursului Naţional de Poezie de Dragoste „Leoaică tânără, iubirea...”

Centrul Cultural Piteşti, prin revistele de cultură *Cafeneaua literară* şi *Argeş*, organizează ediţia a XXI-a a Concursului Naţional de Poezie de Dragoste „Leoaică tânără, iubirea...”, în perioada 6 septembrie – 29 octombrie 2021.

La concurs pot participa creatori cu vârste până în 35 de ani, care nu sunt membri ai Uniunii Scriitorilor din România şi nu au câştigat un premiu la ediţiile anterioare.

Concurenţii vor trimite pe adresa organizatorului cinci poezii de dragoste, creaţii originale, într-un singur document, corp 16, aliniat stânga, fiecare poezie fiind printată sau dactilografiată pe câte o singură pagină, semnată cu numele real al autorului şi având indicate numărul de telefon şi adresa de e-mail.

Textele vor fi expediate fie la adresa de e-mail ., fie poştal, pe adresa Centrul Cultural Piteşti, Calea Craiovei nr. 2, Casa Cărţii, Bloc G1, Sc. C, et. 1, cod 110013, Piteşti, jud. Argeş, fie se vor depune direct la sediul Centrului Cultural Piteşti, până la data de 14 octombrie 2021, telefon 0248 / 219976.

Câştigătorii desemnaţi de juriu vor fi premiaţi cu diplome şi sume de bani, astfel: Premiul I: 600 de lei, Premiul al II-lea: 500 de lei, Premiul al III-lea: 400 de lei, Menţiune I: 350 de lei, Menţiune II: 350 de lei.

Juriul este format din Virgil Diaconu, membru al USR, preşedinte, Liliana Rus, membru al USR, şi criticul Lucian Costache.

Festivitatea de premiere va avea loc la Centrul Cultural Piteşti, vineri, 29 octombrie, ora 13.00. Organizatorul nu decontează cheltuielile de deplasare sau cazare. Premiile se vor acorda numai câştigătorilor prezenţi la festivitate, în baza C.I., sau unor delegaţi care vor prezenta CI a câştigătorului și CI proprie.

În cazul în care, din cauza pandemiei, premiile nu vor putea fi acordate în mod direct, premierea se va face online.

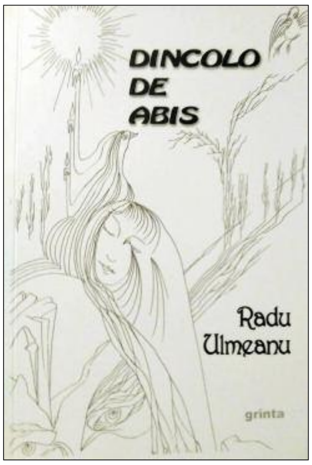


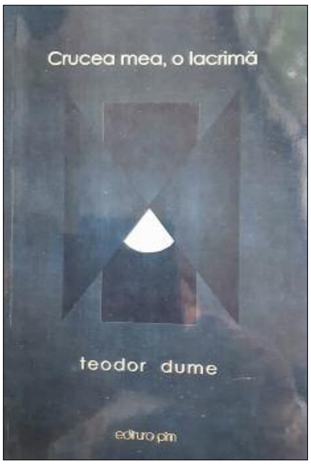
Regulamentul concursului este postat pe site-ul oficial al Centrului Cultural Pitești (www.centrul-cultural-pitesti.ro), precum și pe pagina oficială de Facebook a instituției.

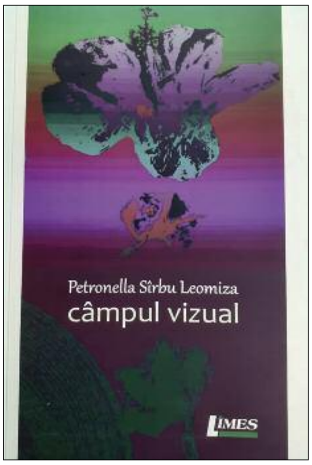
Centrul Cultural Piteşti
Director
Carmen Elena Salub

Preşedinte juriu
Director
Cafeneaua literară
Virgil Diaconu

Cărţi sosite la *Cafenea*









În spațiu și timp





Poezia lui **Dinu Flămând*** se proiectează în vaste perspective spațio-temporale. O neașezare, un neastîmpăr, un frison al deplasării îl împing spre diverse puncte ale mapamondului, înregistrate la finele textelor cu satisfacția, ea însăși, a unei mărturii de sine. Avem impresia că o atare postură de *globe-trotter* e unică în lirismul autohton. În nu mai mică măsură, autorul îmbrățișează istoria, insațiabil de momentele-i sensibil suprapuse cu episoadele deambulării personale. Atena, cînd „războiul se termină/ parafat chiar de Zeus, iar dinaintea ochilor tăi/ se ridică fumurile din căminele patriei" (*După sosire*), „Heracleea misterioasă", unde putem prezuma „că țîncul blond Alexandru/ pe aici a copilărit" și unde „l-am zărit pe Aristotel din vale urcînd/ gîfîind cu poalele togii suflecate/ grăbindu-se să-și tragă elevul/ de urechi/ spre rigorile Logicii, ale Poeticii, sau ale Eticii/ (cu care se poate și bine somnola spre amiază...)" (*Bitola*), locul unei cruciade unde au fost înșelați „cîrmacii mîndrei flote venețiene în acel april/ din 1204 de n-au ajuns spre S-E să elibereze/ mormîntul Mîntuitorului la Ierusalim/ ci s-au trezit spre N-E chiar sub zidurile/ bogatului Constantinopol și doar o teribilă furtună/ dogmatică îi va fi stîrnit să ia cu asalt zidurile/ îndărătul cărora se apărau alți creștini..." (*A patra cruciadă*), dar și priveliștea aspră a celor „peste un milion de trunchiuri de pin retezate/ din munții Quebecului apoi rostogolite cu țapinele/ spre estuarul unde Saint-Maurice se varsă în Saint-Laurent/ cînd se umflau apele primăvara iar cadavrele/ lor se încălecau dinaintea fabricii de hîrtie așteptînd/ ca vitele duse la abator..." (*Țapinarii* / *Les draveurs*), camera de la hotelul Roma cu amintirea presantă a lui Cesare Pavese, cel care „își făcuse din viață o meserie precară/ numai cît să îl țină în viață (...) așa cum îndeobște li se întîmplă/ multora, deși nu tuturor..." (*Pavese*), Apoldu de Sus, de unde „sașii pare că s-au cam dus/ cu toții spre aburoasa patrie de origine/ de unde cu cîteva veacuri în urmă plecaseră/ spre arcul Carpaților să pună piatră pe piatră/ în Europa colibelor" (*Turnul de slănină*).

Care să fie cauza unei atari migrații, cum o simbolică eliberare? Posibil reflexul subliminal al anilor petrecuți sub opresiunea regimului comunist, rezumat astfel în repulsiva sa teratologie: „Stalin, cu numele lui scris pe Tâmpa,/ cartelele de pîine raționată, frigul gratis și defilările/ de 7 noiembrie, lecțiile mele de mandolină,/ coruri sovietice, ipocrizia ce usca și copacii,/ limba cea lungă a comunismului/ lingînd defecațiile propriei sale istorii" (*Orașul Stalin*). Unor astfel de ruine ale memoriei poetul le opune eul d-sale cultural, meditativ-contemplativ în duh ardelean, apt a revela dubii, anxietăți, umbre ale încercărilor inițiale de care a avut parte. Reluînd o confesiune a lui Cioran, potrivit căreia cuvintele „metecului" aflat în Occident nu pot exprima esența poetică decît în limba maternă, deplînge la rîndu-i insuficiența scrisului în idiomul de împrumut. Acesta, neposedînd nici „«moartea subterană din suflet»/ unde victoria poeziei e chiar stingerea/ sensibilității preluată de/ extazul mort al cuvîntului/ fiindcă lumina ce pătrunde spre indicibil/ chiar ucide poezia în clipa botezului,// cocoș explodat al zorilor/ înainte ca el să devină cuvînt Cocoș" (*Cocoș*). E un motiv interiorizat al persistenței proprii în vorbele pe care „le-ai supt odată cu laptele". Cogitațiile asupra condiției poetului înfățișează o stare critică, o alertă a rațiunii aplicate inevitabilului irațional. Căutarea unui echilibru duce la satisfacția căutării sinelui, mereu nutrită de virtualități. Intuiția e cea care în cele din urmă poate palpa interogativa rațiune: „Pare și Da, și Nu, și adevăr, și minciună/ de jur împrejurul nostru sau chiar în noi,/ și certitudine, și iluzie, iar dacă suntem «cetățeni/ ai lumii», cum pretind «invizibilii», probabil că/ o bună parte din corpul acestei lumi ne rămîne/ pe vecie necunoscută, așadar incomensurabilă/ și la fel de incorporală ca infinitul...// ceva esențial îi scapă sufletului/ care ne scapă și pe care degeaba/ îl căutam eu disecînd cadavre/ cu degetele mele axiomatice bîjbîind/ după organul conștiinței..." (*Cogito... dubito...*). Pe trama logicii n-am putea avansa decît pînă la propriile-i limite. Un soi de cerc vicios al „creierului ce refuză să-și reducă spiritul": „Mă îndoiesc că doar murind aflăm adevărul/ sau că însăși logica discursului nostru logic/ în fond ne scapă,/ dar mă îndoiesc și cînd mă îndoiesc c-aș avea dreptate" (**ibidem).** E cu putință, repetăm, să existe și aici o replică la dificultățile pe care le întîmpina ființa agresată de interdicțiile totalitare, cea a unei expansiuni nețărmurite, întrebîndu-se cu o impaciență abia strunită: „Să fie astfel finita noastră ființă rezervor de infinite/ experiențe într-un timp infinit?// Și am putea oare/ să vedem aici umbra eternității/ încolțind cu tuberculii ei incolori/ în subsolul spiritului, dar în altă lume?" (**ibidem**). Întrucît pe această cale nu s-ar putea ajunge decît la bilanțul unui existențialism dur, închis în geometria cinică a pierderii: „Mutism șlefuit – singur discurs posibil./ Toată averea: un triunghi pubian,/ iar deasupra lui, brațele resemnate/ strîngînd laolaltă puținătatea trupului.// Poziție în cosmos: cu umerii împungînd cerul,/ vertical, în eterna lumină a nimănui" (*Figurine cicladice*). Soluția ar fi una a expresiei dense cu miză revelatoare, cum o platoșă verbală bătînd insistent spre erudiție în fața Neantului problematizat: „Un imens evantai de creativitate pe care nici într-o mie de ani (interlocutorul)/ nu și-ar putea-o epuiza fertil" (**ibidem)**. Astfel că, între limitat și nelimitat, poetul de înaltă condiție care e Dinu Flămând se concentrează în următoarele versuri care ar putea fi socotite o salutară concluzie: „Nu pudoarea de a numi, ci interdicția/ instinctivă din secrețiile tăcerii/ te oprește oportun să mai faci un pas;// și te blochează să spui (greșind)/ ce este și cum stă în tine existența ta/ pe care o simți numai inexplicabil,/ inadaptat la limite" (*Fondul difuz*).

La ora actuală, creația poetică rafinat-doctă a lui Dinu Flămând are tangențe în literele noastre doar cu cea a lui Sorin Mărculescu.

Gheorghe GRIGURCU

*Dinu Flămând: **Om cu vîslă pe umăr**, concepție grafică și desene de Mircia Dumitrescu, Editura Tracus Arte, 2020, 164 p.



Generația socialismului: Generația ‘60

După „defectarea” ideologică şi dispariţia brutală şi extrem de prematură a lui Nicolae Labiş, regimul teroristo-comunist avea urgentă nevoie să demonstreze că noua societate produce nu doar fabrici şi geaseuri, ci şi o nouă literatură, una chemată să dea seamă de minunata viaţă a „omului nou”. Speranţa era acum legată de tinerii şcoliţi în facultate, după cvasi-eşecul aşa-zisei Şcoli (proletare) de Literatură „Mihai Eminescu”, în condiţiile în care elitele literelor române, cu câteva excepţii, sufereau cumplit ori mureau în temniţe. Aşa a apărut celebra *generaţie ’60*, un mit moşit şi abil întreţinut de propaganda comunistă multă vreme, generație numită „a socialismului”.

Anghel Dumbrăveanu - Ordinul Meritul Cultural „pentru merite deosebite în opera de construire a socialismului”

Ideologii literaturii române din anii '50 au trecut prin mari încercări. Au trăit moartea lui Stalin, după ce își bazaseră teoriile pe teoriile acestuia, care se pricepea la orice, au știut de sutele de mii de arestări, de scriitori interziși, au văzut revoluția din Ungaria. Nici ei nu mai știau cum să o dea, cum să mai „îndrume”/controleze, ca să fie pe linia Moscovei, dar și a liderilor de la București, care începeau să dea semne de independență. Poeții tineri nici atât nu știau cum să scrie. Partidul Muncitoresc Român (ulterior, Partidul Comunist Român) nu avea eroi, mai toți se „agățau” de Vasile Roaită (ca Nichita), de „Vibratoarele de pe Argeş” (ca Blandiana), de răscoala din 1907, de Lenin, de „Partid”, pur și simplu, care avea întotdeauna dreptate. Prea puține motive pentru a slăvi Partidul, în spiritul „realismului socialist”. Și totuși... Criticii literari marxiști nu erau analfabeți, simțeau când apărea câte un talent, având doar grijă să-l „orienteze” pe calea regimului.

O paranteză. La Pitești, pentru că scriem la Pitești, în 1960 nu era niciun tânăr care să scrie pe directivele Partidului. Aceștia au apărut mai târziu, după 1974, și, ca să nu se calce pe picioare, și-au împărțit frățește odele, pentru care erau foarte-foarte bine plătiți - unul scria de ziua Tovarășei Elena Ceaușescu, altul scria de ziua Tovarășului Nicolae Ceaușescu, altul, de 23 august. Nu le dăm numele, că nu e cazul. Ne ocupăm de cei mari.

Printre tinerii talentați s-a numărat și Anghel Dumbrăveanu. La cumpăna anilor '60 ai secolului trecut, Mircea Zaciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu nu-l rețin în „Dicționarul esențial al scriitorilor români” (2000). Mai generos, „Dicționarul general al literaturii române”, apărut sub egida Academiei Române, în 2004, îl prezintă pe larg. Aflăm că la 20 de ani, după absolvirea unei școli pedagogice, deja era angajat redactor la revista „Scrisul bănățean” (devenită „Orizont”). Era o mare recompensă, să recunoaştem, Partidul ţinând cont de ceea ce scrisese deja. În această perioadă, până în 1990 (ca secretar al Asociației Scriitorilor din Timişoara: 1969-1990), face numeroase călătorii în fosta Iugoslavie, S.U.A., U.R.S.S., Grecia, Italia, Cuba etc. Curios, Nichita îi dedică, alături de Petre Stoica, Adam Puslojici și Srba Ignatovici, volumul „Belgradul în cinci prieteni”.

Anghel Dumbrăveanu era pe cai mari în anii '60, anii generației sale. Scria pe linie, era agreat de partid. În 1960, părea o certitudine, era printre cei puțini „mari”, lângă Nichita, lângă Blandiana, alături de care debutase în volumul antologic, din 1957, „Sub steagul revoluției”. Născut la 21 noiembrie 1933, în comuna Dobroteasa, regiunea Pitești, Anghel Dumbrăveanu a debutat în anul 1952, în revista „Cravata roșie” (ca și Blandiana), și mai colaborase, până în 1957, la „Scrisul bănățean”, „Iașul literar”, „Tribuna” și „Drapelul roșu”. În „Sub steagul revoluției” i se rețin două poezii, „Activistul de partid” și „Confluență”. Scrie poetul dedicat Cauzei: „Pentru că-n holdele-acestea-nfrățite/**Am semănat și eu un grăunte de aur:/Cuvîntul Partidului**” („Activistul de partid”).

Este și apreciat, pentru contribuția sa, în articolul „Temă și realizare”, semnat de (uitatul) Sergiu Levin. La 9 iunie 1960, în revista „Gazeta literară”, Anghel Dumbrăveanu este iarăşi în prim-plan, cu poezii dedicate Partidului, alături de Mihai Beniuc, Mihai Novicov, Zaharia Stancu, Eugen Barbu, Mihu Dragomir, Paul Everac, Horia Lovinescu, Nina Cassian, Nicolae Tăutu, Al. Mirodan.

În 1961, Eugen Simion (cel care se dădea „interzis”, după cum declara după 1990), în articolul „Stiluri și tendințe în poezia tinerilor”, tot din „Gazeta literară”, scrie că „Generația tânără intră în literatură pe sub

curcubeul poetic al lui Nicolae Labiş (....) În mai multe articole (portrete critice) au fost formulate opinii în genere judicioase despre creaţia unor poeţi ca Cezar Baltag, Nichita Stănescu, Ion Gheorghe, Florenţa Albu, Nicolae Stoian, Ilie Constantin, Miron Scorobete, Mihai Negulescu, Anghel Dumbrăveanu etc. De bună seamă, poeţii citaţi mai sus nu formează decât o mică parte din numărul de **tineri care au îmbogăţit în ultimii ani rândurile poeziei combatante**”.

Ce însemna asta, poezie combatantă? Simplu! Că aceștia promovau Partidul și erau împotriva vechii orânduiri capitaliste! În aprilie 1961, în revista „Viața Românească”, sub genericul „91 de ani de la nașterea lui Lenin”, Anghel Dumbrăveanu publică poemul „Razliv”, dedicat lui Lenin, alături de Al. Andrițoiu, Horia Bratu și H. Culea.

În poezia „În camera lui Lenin”, Dumbrăveanu își imaginează:

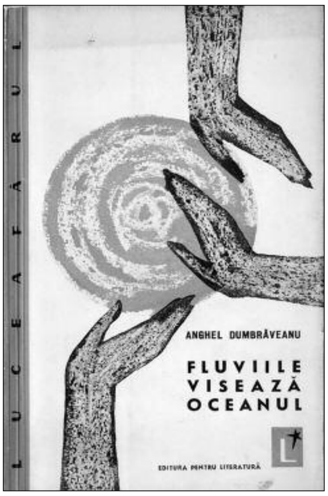
„Privirea lui Lenin, în apele oglinzii și rotunde,
Săruta atunci, visătoare, poporul cu care
trecea spre victorie
Prin vânturile Revoluției, aspre”.

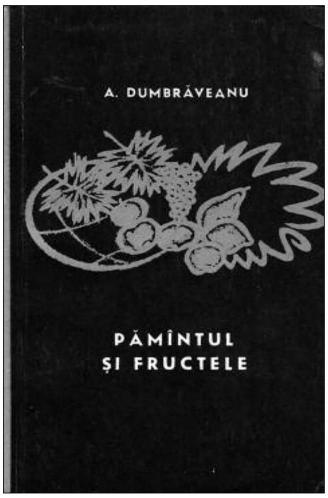
Între timp, Anghel Dumbrăveanu era promovat de Partid. Încă din 1960, îi apare volumul de versuri „Fluviile visează oceanul”, la Editura pentru Literatură. Titlul e derutant. În prefața sa, Ion Bănuță îl susține necondiționat. Ce-i drept, talentul poetic exista, dar și compromisurile care l-au propulsat ulterior.

Anghel Dumbrăveanu scria, în „Cântec de August”:

„Am crescut sub cerul Revoluției, Roșu,
Zidit în pământul natal, sănătos,
Și am în mine cântece nespuse, care mi se rotesc
în inimă
Ca pescărușii la țărmul stâncos”.

Prefațatorul Ion Bănuță (ilegalist, închis doi ani, creatorul „Bibliotecii pentru toți”, ca director al Editurii pentru Literatură) e generos. Crede în următoarele cărți de versuri ale lui Dumbrăveanu. Scriitorul argeșean Bănuță, participant la grevele de la Grivița din 1933, chiar credea în idealurile socialismului, spre deosebire de politrucii infiltrați.







În următorul volum, „Pămîntul și fructele”, din 1964, Anghel Dumbrăveanu, trecut prin toate canoanele proletcultismului, reușește să se desprindă de poezia dedicată Partidului, scriind niște „texte”, că nu le putem numi poezii, destul de evazive. Nu total. În poezia „Sîntem expresia entuziasmului”, scrie:

„Sîntem expresia entuziasmului
Și a zborului necontenit spre înalt.
Într-o zi, brațele noastre tinere
Au proptit rigla de cer
Și echerul de lună
Și-am imaginat în inima Reșiței
Agregate moderne”.

A publicat alte volume, evazive și ele, și, în special, pagini de poezie patriotarde, prin diverse reviste ale țării, astfel încât Nicolae Ceaușescu decide, în 1971, să-i acorde „Ordinul Meritul Cultural”, clasa a V-a, „pentru merite deosebite în opera de construire a socialismului”. O consacrare supremă, la acea vreme.

Dar Anghel Dumbrăveanu a pierdut lupta cu congenerii. În zadar a publicat volum după volum, critica literară de după 1970 nu l-a mai luat în seamă, deși premiat de Ceaușescu. Marin Mincu, în volumul său generos „O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea”, nu îl menționează. Nicolae Manolescu, în „Istoria critică a literaturii române”, nu-l pomenește pe cel care fusese vedeta Generației '60. E amintit, fugitiv, doar de Alex. Ștefănescu, în „Istoria literaturii contemporane. 1941-2000”. Aaa, și de Eugen Simion și Ion Rotaru, în istoriile lor. Printre rânduri...

Răsfățatul criticii literare, al revistelor din anii 1960 și al lui Ceaușescu, Anghel Dumbrăveanu, a trecut ca o umbră, fiind uitat de istoriile literare. Soartă pe care o au toți cei care se pun în slujba unui regim politic.

S-a stins, uitat de toți, în 2013...

Jean DUMITRAȘCU

Poeți recomandați de Virgil Diaconu:

NICOLAE SILADE



Nicolae SILADE (n. 4.12.1956, în Făget, județul Timiș), poet și jurnalist, își face veacul în nostalgicul oraș Lugoj, unde editează, ca fondator şi director, două publicații: săptămânalul *Actualitatea* (din 1997) și, lunar, *Actualitatea literară* (din 2010), o revistă care, de vreme ce titrează, încă de pe frontispiciul ei, *Revistă a unirii scriitorilor din România*, are curajul să pună probleme într-un mediu cultural pe care cineva are grijă să îl dezbine sistematic, prin supraevaluarea și favorizarea financiară a unor scriitori în genere modești, și totodată prin ignorarea unora dintre scriitorii de valoare.

N. SILADE a editat până acum 11 cărți de poezie, scrise mai ales în vers liber și în proză, bine primite de către critica literară. Publică poezie în reviste literare din România, Austria, Franța, Germania, Spania, Serbia, Israel, Canada, SUA.

Nicolae SILADE scrie pe spații largi. Arta lui poetică stă mai cu seamă în instrumentarea unui set destul de divers de referenți, tablouri, scene existențiale, teme, idei și atitudini, rezultatul fiind un discurs amplu, complex, oarecum straniu, diluvian; și uneori profetic - vezi cel puțin poemul *Țara de sus*. Deși lipsa punctuației face uneori dificilă călătoria lectorului în spațiul semantic, cititorul ajunge în final să se orienteze totuși destul de bine în lumea multidimensională și a asociațiilor arborizante care structurează textul.

N. SILADE este un poet care, în producția industrială de versuri editate lunar pe hârtie sau postate pe Internet, se distinge și se particularizează. Oricum, el merită mai multă atenție decât răsfățații actuali ai Guvernului Literar Postmodern – Stoiciu, Mureșan, Cărtărescu sau Blandiana, medaliați și remunerați an de an prin grija expresă a Guvernului Literar.

Țara de sus

Dacă ai ajuns aici, fii calm și taci și așteaptă!
Privește cum trec norii peste marile hoteluri: Diana, Afrodita, Minerva!
Cum fulgeră, cum tună peste marile imperii și cum se destramă ele în praful zilei!
Privește cum se face ziuă, cum se înnoptează și cum se face iarăși dimineață!

Dacă ai ajuns aici, e semn că s-au împlinit profețiile: divine, politice, personale.
E semn că Dumnezeu te-a însoțit. E semn că L-ai văzut pe Dumnezeu.

I-am spus sufletului meu: bucură-te! Bucură-te că ai ajuns aici! Bucură-te că poţi vedea totul!
Pentru că aici nu e un loc şi nu e un timp, deși se află într-un timp și într-un loc anume.
E o stare, starea de grație, de creație. Într-un timp de dinainte și într-un timp de după.

O perdea de ceață învăluie vârfurile munților, dar ele sunt acolo.
Și deasupra lor, alte vârfuri. Și altele. Privește în sus! Întotdeauna mai sus.
Întotdeauna există un mai sus, un loc în care susul și josul se unesc. Și acest loc e aici.

I-am spus sufletului meu: bucură-te!
Bucură-te de ceea ce vezi, de ceea ce auzi aici!
Bucură-te de ceea ce vezi, de ceea ce auzi acum!
Acum când vederea, auzul, gustul, mirosul și pipăitul nu-ți mai folosesc la nimic aici.

Precum în cer, așa și pe pământ!

Există două lumi în această lume, două lumi suprapuse, iar între ele o perdea de ceață.
Și nu sunt vedenii acestea, vedeniile erau acolo jos, unde se fac și se desfac toate lucrurile.
Acolo jos ai văzut lucrurile care au fost demult făcute, aici vezi lucrurile care se fac acum.
În timpul de dinainte și în timpul de după, care sunt unite într-un timp fără de timp.

Cel ce are urechi de auzit să asculte!

Nimic din ce e pământesc nu se înalţă la cer.
I-am zis trupului meu: hrăneşte-te cu pâine şi vin!
Binecuvântate sunt pâinea și vinul. Binecuvântat este cel ce se hrăneşte cu ele.
Căci un trup de pământ se plimbă pe pământ, dar un trup de cuvinte se plimbă prin cer.

Dacă ai ajuns aici, dacă îţi aminteşti de ţara pustie,
Aminteşte-ţi şi de pustietatea din inima omului, de veşnica luptă dintre bine şi rău,
Aminteşte-ţi de zilele vieţii tale sub soare, aminteşte-ţi de uitarea care întunecă totul,
Care te împiedică să vezi totul, aşa cum este, sub soarele care acum răsare, aici.

Precum în cer, aşa şi pe pământ!
Cel ce are urechi de auzit să asculte!

Marea a fost împărăţia noastră şi mersul pe ape salvare ne-a fost,
Când în adâncuri oamenii deveniseră pescari de oameni.
Acum cântecul brotăceilor nu mai vesteşte furtuna,
Râul nu-şi mai spune povestea, ci sculptează în piatră un chip mai uman.

În ţara de jos,
În ţara de sus,
Nu e loc de întors,
E loc numai de dus.

Întregul se fragmentează, se recompune, spre a se fragmenta din nou.
Între timpul de dinainte şi timpul de după e împărăţia timpului nostru.
Dar împărăţia cerurilor nu e o împărăţie,
E o stare, starea de graţie, de creaţie.

Dacă ai ajuns aici, fii calm şi taci şi aşteaptă!
Priveşte cum trec norii peste marile hoteluri: Diana, Afrodita, Minerva!
Cum fulgeră, cum tună peste marile imperii şi cum se destramă ele în praful zilei!
Priveşte cum se face ziuă, cum se înnoptează şi cum se face iarăşi dimineaţă!

Preferinţe

Întotdeauna am preferat acele locuri discrete din cafenele, baruri, restaurante,
Un apartament la marginea oraşului sau chiar o colibă la marginea pădurii de alun,
Masa din colţ la terasa de sub Jysk sau banca de lemn din fast-foodul de lângă Spartan,
Foişorul de la marginea Parcului „George Enescu" sau locul de joacă pentru copii.

Am ales întotdeauna ungherele, colţurile ascunse sub un fum gros de ţigară,
Marginea marginii, unde nu te vede nimeni, dar de unde să îi poţi vedea pe toţi.

Alţii preferă prim-planul vieţii de zi cu zi, linia de marcaj de pe mijlocul drumului,
Locurile din faţă în autobuz, în săli de spectacole, săli de cinema, în politică,
Locurile din faţă la evenimente pe care eu nu dau doi bani,
Pentru că singurul eveniment remarcabil este viaţa.

Întotdeauna

Întotdeauna înainte de plecare, dar întotdeauna,
Când începi să înţelegi binefacerile pentru care ai venit,
Înainte de plecare, aşadar, cu foarte puţin timp înainte de plecare,

Atât de puţin că nu mai ai timp să te bucuri de minunatul peisaj,
De minunile întâlnite pe care nu le-ai considerat minuni,

Îţi apare aşa, dintr-odată, ca o ultimă minune, unica dintre minuni,
Se aşează pe o bancă la umbra unui Albizia julibrissin şi îţi zâmbeşte angelic,
Şi îţi arată un triunghi al bermudelor negru, negru, şi îţi arată un munte al lui Venus,
Şi te priveşte cu nişte ochi negri, negri, mai negri decât infernul, dar care par a spune:
„Rămâi, o, mai rămâi o clipă, când clipa cea din urmă devine cea dintâi!”

Şi pe balconul tău cad petale roz de la florile din balconul de sus,
Şi pe celălalt mal o altă frumuseţe se dă cu placa şi pare a-ţi spune: „rămâi!”
Şi alături soseşte o damă între două vârste care îşi doreşte vârsta cea dintâi,

Şi pe biletul tău online, pe care scrie Bucureşti - Constanţa,
Ai vrea să scrie Bucureşti - Iubire sau Iubire - Constanţa,
Sau constanţa iubirii,

Dar tu ştii că trebuie să pleci,
Pentru că plecarea e determinată de sosire,
Şi întotdeauna înainte de plecare, dar întotdeauna,
Când începi să înţelegi binefacerile pentru care ai venit,
Apare ea, Iubirea, să-ţi arate ce-ai avut şi ce-ai pierdut,

Şi dacă rămâi, nimic nu e mai frumos decât ce-a fost,
Se întunecă între munţi şi minunea în rochie albă, transparentă,
Îşi lasă trupul negru, negru în memoria ta şi pleacă ea, cum pleacă toate,

Şi pleci şi tu într-un târziu,
Într-un târziu de tot şi tu vei pleca,
Cu un mare dor nestins de-ntoarcere
Şi amintirea unei mari iubiri.

Îngerul

Fă şi tu o floare, mi-a zis îngerul,
Dă-i culoare, dă-i mireasmă şi fă-o
Din sămânţa ei să răsară, iară şi iar!

Fă şi tu o pasăre, mi-a zis îngerul,
Fă-o să zboare şi fă-o să cânte,
Ca o ciocârlie, ca un cuc, ca o privighetoare!

Fă şi tu un peşte, mi-a zis îngerul,
Unul mic să înghită peştele mare,
Şi apele mării să le umple, şi apele curgătoare!

Fă şi tu un munte, mi-a zis îngerul,
Un munte mai nalt decât munţii din zare,
Şi înzăpezeşte-l, viscoleşte-l cu bogăţii de aur şi sare!

Fă şi tu un izvor, o mireasmă, un zbor,
Fă şi tu o mare, un pământ, un răsărit de soare!

Nicolae SILADE

Ultimul exemplar al evoluţiei umane





Recenta carte a **Luminiţei Zaharia*** este un mix de roman, eseu şi poezie, motivat de nevoia de diversitate (chiar dacă „voi vreţi fluiditate, fir logic, vreţi poveste" – pag. 66) şi de exprimare liberă şi sinceră, fiindcă, spune autoarea, „poate ar trebui să las numai sufletul să se exprime, sfidând toate regulile, chiar şi manualul de bune practici poeticeşti, chiar şi sfaturile primite la cursurile de scriere creativă" (pag. 32). Nonconformistă, ironică şi autoironică, Luminiţa Zaharia imaginează un personaj complex, sinteză a tuturor calităţilor şi defectelor speciei umane, un supererou care face experimente pe sine, întru salvarea omenirii. Care omenire, ignorând pericolele („Pe lângă încălzirea globală, cu inversiunile termice şi efectul de seră drept corolar, mâncarea super-procesată, campaniile anti-om duse subversiv de giganţii farmaceutici, resursele naturale epuizate ş.a.m.d." – pag. 87), s-a mutat în mediul virtual („o altă cauză a alterării, a distrugerii speciei umane"), s-a autosabotat cu sârg, şi-a distrus complet habitatul şi, „în noile condiţii/ ale dezordinii mondiale" (pag. 73), complet manipulată, şi-a pierdut, evident, orice speranţă de salvare.

Construcţia personajului Iulius Tescovin, în bună parte de inspiraţie barocă, respectă principiul simetriei narator-autor-personaj, al repetitivităţii, dar şi pe acela al inapetenţei pentru linearitate, în favoarea lipsei de austeritate, a surprizei şi, pe alocuri, a măreţiei. Desigur, etichetarea este riscantă şi incompletă, pentru că barocul, suficient când trebuie să sugereze meandrele sufleteşti/ labirintul ontologic în care este plasat personajul, este totuşi insuficient atunci când trimiterile sunt la absurdul existenţial, la condiţia umană marcată de tragism. Cel care face experimente pe sine însuşi (iubirea, simţirea, rolul organelor de simţ în destinul uman, comuniunea cu natura, imaginaţia etc.) este un mort-viu, bun de expus în muzeul „Iulius Tescovin – arc peste timp", protagonist într-o comedie neagră care se altoieşte, frizând grotescul, peste înfloriturile/ încărcătura de tip baroc.

Refuzul convenţiilor („Adevăratele experimente nu se împiedică de convenţii. Până la urmă, importantă e simţirea – aşa cum pe vremuri era de pildă trandafirul. Bineînţeles, simţirea controlată, ale cărei taine, odată descifrate, să poată avea aplicabilitate practică, iar strădania cercetătorului să nu fi fost în zadar" – pag. 10) vine împreună cu refuzul spaţiului închis. Obsedat de mari evaziuni (în astral şi oniric, în imaginar, dar şi în lumea rece şi curată a ştiinţei), Iulius Tescovin preferă casele ori castelele fără acoperiş, deşertul şi sălbăticia (are prozeliţi până şi-n Uganda), nu şi lipsa de comunicare. Când nu (mai) are cu cine vorbi, vorbeşte cu sine, cu naratoarea (când poetă, când diaristă, când cercetătoare a efectelor „decimării omului prin el însuşi"), scrie poeme, un jurnal intim şi disertaţii, dar în gând, pentru ca pădurile să nu fie tăiate şi transformate în hârtie inutilă şi, în general, are un comportament uman, în ciuda aspectului său fizic, căpătat după automutilare, şi care-i sperie iubita, determinând-o să-l ucidă: „O sperie apariţia asexuată [despre asta vă povestesc altădată, n-am specificat în prolog „+18"], cu jumătate de nas, un ochi, grohăind oribil şi cu pieile franjurate grotesc" (pag. 25).

În imaginarul de tip fantastic al volumului, nici moartea nu mai este sigură, fiindcă dimensiunea în care trăim nu este singura posibilă, putem muri într-una şi reveni la viaţă într-alta, într-un efort sisific de a ne depăşi limitele de gândire, percepţie şi destin. Asexuat, personajul face copii, e hidos – la exterior –, dar are fani, adoratori aproape mistici (chit că el este darwinist convins), e insignifiant – la nivel planetar vorbind –, însă are toate calităţile salvatorului/ purtătorului de cruce, sabie şi făclie. Când iubita de May (personajele poartă numele unor luni de primăvară-vară: după mai – May – vine iunie – June, mama lui Iulius – apoi iulie – prenumele lui Tescovin – şi august – scris cu majusculă, numele părintelui 1 sau 2, nu se mai ştie precis) nu-şi recunoaşte logodnicul, „conştientizînd brusc că peroraţiile subconştientului au ratat clar, îşi aminteşte că rochiţa ei din flori de păpădie, la care a muncit două luni, stă agăţată în boscheţi şi fuge să vadă ce mai poate recupera" (pag. 27); fuge, nu înainte de a râde în hohote, „imaginîndu-şi că acesta este exemplarul ultim al evoluţiei umane" (pag. 26).

Luminiţa Zaharia, după cum mărturiseşte, scrie „furios, anti-contemplativ", refuză „glucidele din poezie" (pag. 38) şi are justificate îndoieli în privinţa meseriei de a scrie şi a scriitorului, în general: „Mă gândesc acum că fiecare scriitor ar trebui să aibă, simbiotic, un psiholog personal. Să-i explice, cu argumente, fiecare frază scrisă şi ce se ascunde în spatele ei. Fiindcă scriitorul e partea pasivă, posedată, ca să zic aşa, şi habar n-are ce face! El doar cade în transă, în timp ce o muză invizibilă îi ia mâna şi scrie, pe hârtie sau pe taste, tot ce vrea ea! Iar leguma de scriitor nu doar că acceptă, ignorându-şi, ba chiar călcându-şi în picioare ideile, crezul artistic, acela intim şi inviolabil, cică – dar îşi şi imaginează, săracul, că din propriul cap au ieşit operele de artă! Devine astfel un impostor, ia premii nemeritate, omoară copacii lumii ca să-i apară numele pe rafturile librăriilor, îşi umple vitrina cu trofee şi diplome nemeritate şi ele! Iar uneori primeşte şi bani pentru talentul său incomparabil – bani cu care îşi cumpără eugenii de la chioşcul din curtea şcolii, din nostalgie (ca să nu spunem stagnare în evoluţie, invidioşii de noi!), devenind în felul acesta şi obez, cum îi şade bine unui scriitor care doarme (scuze, adoarme) cu nasul pe tastatură, uitând să trăiască de-adevăratelea..." (pag. 39).

Valeria Manta TĂICUŢU

*Luminiţa Zaharia, „Iulius Tescovin", Editura AM Press, 2021

Descifrări, revizitări, grafeme sau despre o fizionomie a operei literare



Nu e niciodată prea târziu să ne amintim că în fascinația Olimpului dintotdeauna a fost locașul zeilor. Uneori, însă, pe firmamentul lumii, cu incoerențele triumfului ori ale eșecului, cu dragostea și ura, cu binele și răul, sunt oameni dăruiți să ne ilumineze, cu gravitatea învingătorului și solemnitatea gesticulației, într-un spectacol al discreției totale, în care timpul rezolut închegă cel mai bine povestea din amintiri, în care discursul existenței descifrând simultaneitatea vieții și a morții devine un amplu desfășurător de evenimențial, împreună cu propriile axiologii ale individului. Comentariul literar, cum știm deja, dacă este realizat cu maximă responsabilitate, înseamnă și repliere în fața asediului calpului, al rutinei, dar și al exprimărilor contondent-inflamatorii, prin care unele întâmpinări ale cărții deretorizează cu infatuare și falsă morgă intelectuală nuanțe deviante, transformând cartea, de la caz la caz, în prilej de acorduri sau dezacorduri cu țintele de moment (sau la moda zilei) din evoluțiile literaturii noastre.



A apărut, e drept, nu chiar atât de recent, cartea unei nobile Doamne a istoriei și criticii literare, și ea trebuie discutată, firesc, din unghiul privilegiat al cititorului așteptând întotdeauna cu irevocabil entuziasm astfel de apariții editoriale prin care, deodată, ai această revelație, că durata și prestigiul completează ecuația locului și împreună ridică la puterea axiologiilor prime, între curaj, directețe, prudență lucidă și nedezmințită, neîntreruptă voință de asumare a acelui stil de lectură, abordarea și explorarea cărții. Iar *Grafeme (lecturi din provincie)*, Timișoara, Editura Gordian, 2017, 144 p., cartea **Adei D. Cruceanu**, este tocmai un astfel de op în care instituția criticii și eseistica se intuiesc deplin în toate drepturile lor de a reprezenta împreună vigilul agent al personificării culturii din perspectiva creației literare. Doar că, din cele patru secvențe ale volumului, ultima, intitulată, cu un fel de voluptate la purtător, *Vernis*, adaugă convingerile autoarei pentru prezervarea propriului drept de a scrie despre cultura autentică și marile sale repere, în acest caz eul protector abordând, prin personalități din domenii conexe literaturii, un altfel de schimb de priviri, de opinii, de pariu cu sine însuși, la urma-urmei.

În prima secțiune a cărții, *Eseiști. Critici literari. Cronicari. Publiciști. Traducători*, instrumentul critic e dublat de tenacitatea interpretului, cronicarul își păstrează doar această voluptate de a privi și analiza, cu un spirit de independență supranormat de competență, opere și personalități. Sinceritatea opiniei, depășind zăbava confesiunii în exersarea instrumentarului, împlinește emoția apropierii de cărțile și literatura care nu au vârstă, cu obiectivitatea descinderii în miezul axiologic al acestor apariții editoriale. Astfel, găsim că „semnele unei receptări" a lui Eminescu se întâmplă, la un mod exemplar, și în Reșița, orașul unuia din traducătorii poetului în limba germană, Ludwig Vinzenz Fischer (1845-1890), *Singurătatea Poetului...* evidențiind o ediție liliputană a *Luceafărului*, în editare mai recentă. Argumentația solidă a criticului o regăsim, ca o surpriză plăcută, în capitolul dedicat cărții Adrianei Babeți, *Amazoanele, o poveste*; în rândurile (un *Laudatio* exprimat în 2008) prilejuite de studiul Corneliei Ștefănescu, *Destinul unei întâlniri. Marcel Proust și românii*; în capitolul *Adrian Dinu Rachieru, calmul valorilor*, cu trimiteri firești la studiul acestuia dedicat prozei lui Sorin Titel; în prefigurările unui portret-medalion dedicat preotului cărturar Vasile Petrica; în mixtionul de publicistică-eseistică reprezentat de volumul Dorinei Sgaverdia, acesta dedicat operei și personalității sculptorului Constantin Lucaci, și de preocupările altui jurnalist „încremenit în proiect", care va să zică mai mult decât doar interesant, Titus Crișciu.

Ștafetele literaturii, în primul rând ele, traversează această carte, un teren de luptă al ideilor cu obstacularea lor, hibă mai veche sau mai nouă a comentariului literar, într-o vreme în care critica de întâmpinare lipsește aproape cu desăvârșire. Dar nu de crezuri mai mult sau mai puțin publicistice îi arde autoarei, și nici de articole program pe care, vai!, nu le mai ia în seamă nimeni astăzi. Un dosar al receptării ar fi secțiunea a doua, *Prozatori*, și poate că ar fi mai corectă interpretarea efortului care face substanța (substanțialitatea, da, o învederare a redutabilului!) unor reconstituiri, revizuiri. Partitura Adei D. Cruceanu ține, la urma urmei, de o strategie educativă, referințele zăbavei din acest capitol fiind autori și cărți.

Avem, aici, un discurs de comisionare, criticul, esteticianul, comentatorul de axiologii ale culturii de ieri și de astăzi întâlnindu-se într-un nedezmințit entuziasm al contexturării focalizate și unui clivaj paradigmatic de inserții de etapă, asta însemnând că vorbim de o realitate a postbelicului românesc. Epicul lui Stoica de Hațeg, ingenios fertilizator al discursului cronistic în istoriile sale bănățene, este livrat într-un comentariu care subliniază că intuiția era esențială în formulările inspirate de istoria contemporană protopopului Mehadiei imperiale, în schimb, aflăm despre Virgil Birou și a sa comunitate de mineri, a cărei fizionomie o regăsim în romanul reeditat *Lume fără cer*, și înțelegem că e pasionat de o umanitate destituită sub limita supraviețuirilor în existențialul radicalizat între cei care au prea mult și cei care nu au deloc. Nici o sedimentare canonică a prozei banatice nu impresionează autoarea, câtă vreme ea știe, și ne explică și de ce, că epicitatea nu e nicidecum perspectivare, ci doar

decantare a umanului explorat cu valoare simbolică. Un câmp de tensiuni epice este proza reşiţeanului Alexander Tietz, cu mari afilieri la tradiţiile epicului nostru interbelic, un rafinament estetofil, ceva între un tradiţionalism explicitat, patriarhalism uşor descriptivist şi un modernism corupt de elemente din povestiri, schiţe, snoave poporale, specifice etnicilor germani din Banatul de munte. Istoricul şi criticul literar îl abordează cu întreagă opera sa ca pe un fenomen exponenţial (*Heimat şi dincolo de Heimat*), un *prefaţator* al prozei germane postbelice de la noi. Ţesătura epică din acele retabluri ale poetului Anghel Dumbrăveanu din *Piatra de încercare* şi *Iselin* reabilitează, spunem noi, autenticitatea dorică a sufletului uman. Ritmul interior al vieţii, terna realitate exterioară, adulmecate de un eu povestitor sagace-senzual şi febril în ţesătura evocărilor, definesc un roman în care, scrie Ada D. Cruceanu, „imaginarea creează suportul narativ".

În aceeaşi secţiune regăsim descifrarea prozei lui Sorin Titel (a mai făcut-o într-o viziune absolut originală autoarea noastră) ca una din sindrofiile provinciei în materie de proză. Povestea care devine real, realitate, miracolul care învinge superficiile, cum scriam şi eu cândva, îmbie la o lectură potrivită ceasului interior al epicului titelian. Despre multiplicarea povestitorilor, iată, se întreţes analize mai mult decât interesante şi în capitolul dedicat lui Sorin Titel. Radu Ulmeanu, el însuşi poet, îi trezeşte, cu *Siberii*, interesul autoarei, dincolo de povara colectivă a unei vinovăţii şi dincolo de administrarea unei ipoteze privind o „carte esenţială despre experienţa morţii", Mircea Cavadia şi Nina Ceranu sunt analizaţi prin calităţile lor de prozatori de marcă şi creatori de fizionomii ale personajelor ţinând indubitabil de statutul „uciderii de sine" al eroilor marquezieni, urmaţi de Victor Nafiru, afirmat mai încoace, ironizând în epicul lui fandacsiile politicienilor torturaţi de propriile îndoieli, depresivii „toboşari ai timpurilor noi". Împotriva lumii fără memorie scriu Ion Florian Panduru şi Ion Marin Almăjan, despre cărţile lor, cu un epic de voluptăţi inspirate din tradiţia oamenilor pământului natal, autoarea notând despre ţăranul retoricii sentimentale, în cazul primului, despre încărcătura simnbolică a „retragerii unei cetăţi în istorie", desigur, zicem noi, istoria ca instanţă narativă, în cazul celui de-al doilea.

Secţiunea dedicată liricii are un şir de devoţiuni pentru unul din cei mai valoroşi poeţi români postbelici, Petre Stoica. El a reuşit, prin opera sa, cum scriam noi cândva, o mutaţie în tectonica literaturii genului. Nu obsesii recapitulative avem în poemul lui Petre Stoica, ci experienţe existenţiale resorbite într-un real mult interiorizat, personalizat. Tot la aceeaşi secţiune a cărţii, aş sublinia, dacă tot mi-e acum îngăduit să fac asta, modul în care autoarea noastră izbuteşte să evidenţieze spirite harnice, inspirate, sub forma faptei/operei spectaculoase, dar care au trăit şi activat sub semnul discreţiei. E adevărat, dacă ţi se strigă prea mult numele de la tribuna spaţiului public, rişti să nu te mai poţi ascunde decât în desuetudine, sfârşind ca om al problemelor insolubile. Ada D. Cruceanu e convinsă de ceea ce scrie (că altfel nu ar scrie), tocmai pentru că ştie un lucru esenţial: numai forţând limita provocărilor valorii, poţi depista valoarea în varii forme şi formule, evidenţiind-o. Poezia lui Gheorghe Azap, văzută mereu de alţi critici ca năvalnic-ancorată în senzorial, are axele ei ideatice, de neocolit în orice comentariu pertinent, mai devreme Anişoara Odeanu are o luciditate aleatorie ştiută (feeric caligrafic, zice Ada D. Cruceanu), Toma George Maiorescu este un vajnic corăbier în apele oglinzilor unui lirism mereu antologabil, cu fiecare nouă generaţie de poeţi ai noştri, Sabin Opreanu, cea mai discretă prezenţă a speciei, nu trebuie uitat din nici o configuraţie a exemplarităţii, versul lui, atât de redevabil, nefiind doar o sumă de latenţe, ci o declaraţie disolutivă despre visarea eternităţii, Nicolae Sârbu, văzut ca un soi de hedonist al abrazivităţii (undeva autoarea numeşte chagallian universul acestui poet), e captivat de jocurile căutării sensului, Laurian Lodoabă e un sfidător paradigmatic al unei geometrii lirice retenibile, Sanda Maria Deme şi Daniel Onaca au construcţii dialogice, de eu emisar al unui existenţial nu mereu detonant, dar dominaţi şi ei, precum înaintea lor Ioan George Şeitan, de aşa-zisul vizionarism operant. O pledoarie în favoarea durabilităţii ar fi antologia *Albastru de Bee*, perspectiva invenţioasă, adnotată holistic, fiind intuită de criticul literar şi evidenţiată ca altă experienţă interesantă a liricii bănăţene.

Omul generic poate fi metaforă sieşi, dar poetul veritabil nu poate fi monocord, iar poezia se iscă într-un mod aproape ostentativ ca re-proiectare, atunci când scriitori importanţi se încearcă şi în astfel de tipologii de insolitare, scriind poezie, deşi contaminarea lor profesională ţine de alt gen literar. Filologi de marcă şi eseişti, prozatori şi critici literari scriu, nu doar în Banat, poezie bună, poezie de calitate, discursul liric le vine ca o mănuşă. Recurenţe din proza sa, ancorată în metafora locului ideal, avem în lirica lui Ion Marin Almăjan, Carmen Blaga are o graţie lirică extraordinară, juisările melancoliilor şi ludismul traversărilor se regăsesc în poemul Doinei Bogdan-Dascălu, o metafizică a resemantizărilor structurează poemul lui Lucian Alexiu, iar la Crişu Dascălu poemul e o înnobilare a emoţiilor, o decantare a expresivităţii, variaţiuni pe tema unui discurs de recuperare a sinelui.

Secţiunea *Vernis* arată cum finalul încoronează opera, sfârşitul călătoriei fiind o descindere, din fotoliul confortului contemplatorului, în lumea edificărilor cromatice. Şevaletul, ustensila veritabilă a unor campanii de cucerire spirituală, personalitatea unor pictori emblematici pentru metafora genului, mai ales în Banatul de Munte, stabileşte relaţia istoricului de artă, eseistului şi cronicarului plastic cu aceste investigări. Contextul nu e deloc fiabil, câmpul gravitaţional e unul, hărţile cunoaşterii, mult mai multe, ineditul experienţei artistice, ca şi revizitarea cuvântului rostit, bine rostit, un punct de plecare. Cartografierile autoarei vizează constelaţiile princiare ale capodoperei din pictura lui Iulian Vitalis Cojocariu, grafica lui Peter Kneipp, exegeza cromatică din lucrările scriitoarei Ilse Hehn, fotoplasticiană remarcabilă, intervenţiile auctorialului în pictura slovenei Cvetka Vidmar, îndrăgostită de peisajul românesc, pictura naivă din provocările lui Mihai Dascălu.

Disertaţii şi defrişări, revizitări sau pur şi simplu înţelepciuni formatând corelări la pulsul culturii actuale, cartea Adei D. Cruceanu surprinde prin strălucirea explorărilor, profunzimea descinderilor, recuperând pentru noi episoade semnificative şi admirabile punţi de legătură cu dinamicile naţionale în domenii de prestigiu identitar concret. Pur şi simplu, o interesează fizionomia operelor, fie că e vorba de literatură sau de artă plastică, supravieţuirile sub camuflaj ale unor protagonişti din provincia istorică patronând, fiecare cu harul lui, poezia şi proza, eseul şi interviul, teatrul şi grafica, pictura şi fotografia. *Grafeme* înseamnă cartea unor diagnosticări decisive, mărturii împotriva frustrării provincialului şi mostre că împotriva vulnerabilului doar factura talentului autentic naşte durabilitatea operei. Şi mai face un lucru excepţional cartea aceasta: ea arată că ţesătura de relaţii umane, bine antamate în intenţii de finalitatea cărora să se binemerite comunitatea şi reprezentate, în plan spiritual, prin opere de calitate, este cea mai perfectă escortă a prestigiului unei culturi.

Ionel BOTA

Totdeauna după aceea

sunt lucruri ce țin timpul în loc.
de nenumărate ori caut o nișă
dinspre caruselul acesta
de prefăcută bucurie, strălucire și nesfârșită beteală
către fața vie a timpului,
ca atunci când te afli într-o încăpere plină
unde nu se întâmplă în esență nimic
până când îngerul aruncă din fugă
o rază pe fereastră,
amintindu-ne cât de ușor ne putem păcăli
cu vorbele și ifosele noastre –
pui de păianjen ce se cred
stăpânii pivniței.
sunt lucruri ce țin timpul în loc
și fac din viață marea întâlnire,
așa cum ochii zugrăviți în icoane
îl urmăresc pe privitor în toată încăperea
și totdeauna după aceea.

Kairos

există un leac al tăcerilor rupte din tine,
când orice încercare de-a le uni aduce o nouă sfâșiere,
precum, încercând să lipești petale desprinse,
rănești și mai mult întregul chip al florii.

există un leac al cuvintelor ce nu se mai potrivesc
în inima din care au plecat,
așa cum spinii creați pentru a îngrădi frumusețea
pot deveni gardul ghimpat al singurătății.

există un leac al momentelor ce fac din timp
o scară de gheață între ale cărei trepte
distanțele devin de neatins.

o singură scânteie poate fi de-ajuns
pentru a prăbuși castelul zâmbetelor de carton,
cocoțat pe dunele-amăgirii,
scăldat de apele deșertăciunii.
(focul mocnit așteaptă amnarul
cu fiece bătaie de inimă).

Atunci când pietrele s-au prăbușit peste noi

și fiecare
a învățat să audă:
te vei ridica din nou
ca firul de iarbă primăvara.
așteptările sub tălpi de gheață
nu vor rămâne fără rodul lor
chiar dacă nopțile par să te sfâșie uneori,
chiar dacă marginile răbdării
par să se fi tocit demult
și singur tu umpli colțul uitaților învinși
cum numai cei exilați în afara amintirii pot simți,
cei damnați să devină imaginea fără nume
lipită pe fața mată a oglinzii.

Da, te vei ridica,
poate nu în ceasul următor,



poate nu în ziua aceasta,
însă cu siguranță în anotimpul tău,
ca firul de iarbă primăvara,
când va topi orice iarnă de pe umerii și dintre umerii tăi
chemarea ce străbate adâncul și înaltul:
Lazăre, vino afară!

Ecouri

ce înseamnă puțină moarte
pentru câmpia înflorită?
o mână de timp
peste țara-fără-de-vreme?
pârâuri tulburi
pentru pașnicul adânc?
ce înseamnă o pulbere de spaime
în nesfârșirea Saharei?
Aproape totul, aproape nimic.
Între ele, cu sufletul adesea strivit,
adesea zburând, omul caută
marginea solidă pe care să meargă
peste podul îngust de o palmă
singura balustradă este prăjina
de echilibru –
de un capăt ține omul,
de un capăt ține Dumnezeu.

Nisipuri și edificii

carte închisă tăios
(la jumătatea vieții)

rugă între pietrele casei

inimă Împărăție.

Ierarhiile

Mai întâi Iubirea care este Dumnezeu
și pe acela pus peste zidire
l-a privit cum pune spini și haină de batjocură
pe trupul frânt al Fiului Său.

Alexandru MĂRCHIDAN

Supliment îngrijit de Virgil DIACONU

ARTE POETICE

■ Nr. 92
■ Octombrie 2021
Cafeneaua literară

Lui Mihai Nicolae și în memoria lui Constantin Florea,
alături de care am citit, în dezlănțuita noastră tinerețe,
Epopeea lui Ghilgameș

Virgil DIACONU

ASEMĂNĂRI ȘI DEOSEBIRI ÎNTRE CARTEA *ECCLESIASTUL* ȘI *EPOPEEA LUI GHILGAMEȘ* *

„Muri-voi oare şi eu?
Oare nu mă aşteaptă aceeaşi soartă ca şi pe Enkidu?
Spaima mi s-a cuibărit în inimă:
înspăimântat de moarte, rătăcesc prin pustiu. (...).
Am văzut lei, şi eu, Ghilgameş, m-am temut; (...).
O, zei ai nopţii, ţineţi-mă teafăr!”
(Tableta a IX-a, I)

Prezentul eseu își propune să prezinte și să comenteze asemănările și deosebirile care există între două mari opere antice, cartea ebraică *Ecclesiastul*, din Biblie (1), și *Epopeea lui Ghilgameș* (2), care aparține culturii sumero-babiloniene, pentru a revela astfel înțelesurile, specificul și frumusețea acestor opere.

Epopeea lui Ghilgameş este o operă babiloniană, „tipărită” pe douăsprezece tăbliţe de cărămidă arsă, între anii 3000-2700 î.Hr., fiind considerată cea dintâi operă literară complexă a lumii, în timp ce cartea *Ecclesiastul*, operă a unui autor evreu necunoscut, a fost scrisă spre mijlocul secolului al III-lea î.Hr. Cartea *Ecclesiastul* este concepută, așadar, la mai bine de 2500 de ani după *Epopeea lui Ghilgameș*.

În original, epopeea purta numele de *Acela care a zărit prăpastia* (*Sha naqba imuru*), sau *Acela care a învins toţi regii* (*Shutur eli sharri*), care era primul vers al epopeii, în diferitele ei variante. Atât numele de *Epopeea lui Ghilgameş*, cât şi cel de *Poemul lui Ghilgameş* sunt date de interpreţii moderni.

Cele 12 tăbliţe ale *Epopeii lui Ghilgameş* au fost descoperite în Biblioteca lui Assurbanipal, de la Ninive, capitala Asiriei (în nordul Mesopotamiei, azi Irak), în anul 1853, de către Hormuzd Rassam, și au fost traduse de George Smith, în 1872. Primele 11 tăbliţe constituie corpul propriu-zis al epopeii, iar tăbliţa a XII-a a epopeii cuprinde partea a doua a poemului sumerian numit *Ghilgameș, Enkidu și Infernul*, spune S.N. Kramer, profesor de asirologie, conservator la University Museum, Universitatea din Pennsilvanya, în volumul *Istoria începe la Sumer* (3, 1962), tradus după *From the tablets of Sumer* (1956), care tratează despre literatura sumero-babiloniană. Tăblița a XII-a a epopeii cuprinde convorbirea regelui Ghilgameş cu prietenul său, Enkidu, chemat din Infern...

Cel care a orânduit coerent tăblițele în cuneiforme, scrise în limbile babiloniană, akkadiană, hurrită, hittită, ale epopeii, este sumerologul S.N. Kramer. În anul 2003, orientalistul londonez Andrew George abordează critic cele peste o sută de texte retraduse ale epopeii (George, A.R., 2003, *The Babylonian Gilgamesh Epic – Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*, Oxford), iar în anul 2005 asirologul Stefan Maul completează şi reinterpretează epopeea în traducerea pe care o face chiar el (Maul, Stefan, 2005, *Das Gilgamesch-Epos*, München).

Epopeea lui Ghilgameş îl are în centrul ei pe Ghilgameș, cel de-al cincilea rege de după potop, care a domnit în regatul Uruk prin secolul XXVIII î. Hr., vreme de 127 de ani. Epopeea prezintă, în mare, faptele eroice ale lui Ghilgameș, regele cetății sumeriene Uruk, și ale prietenului său Enkidu, un sălbatic, îmblânzit în cele din urmă de o curtezană și adus la palatul regelui. După două isprăvi eroice ale acestora, și anume omorârea lui Humbaba, stăpânul Pădurii Cedrilor, și a Taurului Ceresc, creat de zei, și după moartea lui Enkidu, Ghilgameș, înspăimântat de moartea prietenului său, pornește prin tărâmuri necunoscute în căutarea nemuririi... Secretul vieții fără de moarte era deținut de către Uta-napiștim, singurul om căruia zeii îi

dăruiseră nemurirea. El locuia într-un tărâm îndepărtat, dincolo de apele morţii.

Cu privire la cealaltă operă, *Ecclesiastul*, trebuie spus că în Biblia evreiască (Tora) numele acestei cărţi este *Qohelet*, şi că *Ecclesiastul* reprezintă traducerea numelui original ebraic, *Qohelet*, în limba greacă, de unde l-am preluat şi noi, în limba română. Numele cărţii – *Qohelet* sau *Ecclesiastul* – este dat după numele singurului ei personaj, Qohelet sau Ecclesiastul. Atât „Qohelet", cât şi „Ecclesiastul" înseamnă „cel care vorbeşte unei adunări, cel care vorbeşte înaintea mulţimilor, propovăduitorul sau predicatorul".

Citatele de mai jos sunt extrase, pe de o parte, din *Epopeea lui Ghilgameş*, traducere în limba română de Virginia Şerbănescu şi Al. Dima (2, 1966), după ediţia în franceză a lui René Labat (Paris, 1961), care a lucrat, şi el, după varianta babiloniană (akkadiană) a epopeii, iar pe de altă parte, din cartea *Ecclesiasul*, aflată în Biblie (1, 1975).

(1). Autorul *Epopeii lui Ghilgameş* şi autorul cărţii Ecclesiastul

Nu puţini comentatori au afirmat că autorul *Epopeii lui Ghilgameş* este anonim, însă iată ce ne spune cel de-al optulea vers al epopeii despre Ghilgameş:

„A săpat pe o stelă toate frământările sale".

Într-adevăr, *Epopeea lui Ghilgameş* poate fi socotită foarte bine ca fiind desfăşurarea frământărilor lui Ghilgameş, iar dacă toate aceste frământări au fost săpate pe o stelă chiar de către Ghilgameş, înseamnă că autorul mitic al epopeii este chiar Ghilgameş. Cu toate acestea, afirmaţia de mai sus – „A săpat pe o stelă toate frământările sale" – nu este făcută de Ghilgameş, ci de altcineva, care relatează, la persoana a treia, toate frământările şi întâmplările prin care trece Ghilgameş...

Această persoană, care relatează frământările şi întâmplările eroilor acestei opere, trebuie să fie autorul real al *Epopeii lui Ghilgameş*. Dar cine anume este această persoană nu se ştie, deşi pentru versiunea akkadiană a epopeii, numită, după primele ei cuvinte, *Despre cel care a văzut totul*, Victor Kernbach ni-l indică drept autor pe magul Sinlikiunninni. El ar fi compus epopeea între anii 3000-2700 î.Hr. (4, p. 220).

Autorul celeilalte opere despre care vorbim aici, deci al cărţii *Ecclesiastul*, din Biblie, este necunoscut, iar cartea în cauză nu face nicio precizare cu privire la el. În schimb, cartea ne asigură, încă din primul ei vers, că vorbirea sau cuvintele acesteia îi aparţin Ecclesiastului, care este singurul personaj al cărţii:

„Cuvintele Ecclesiastului, fiul lui David, rege în Ierusalim."

Aşadar, cuvintele sau vorbirea din opera *Ecclesiastul* sunt ale personajului acesteia, numit Ecclesiastul (Qohelet), iar Ecclesiastul (Qohelet) este fiul lui David, care a fost rege în Ierusalim. Dar singurul fiu al lui David care, în realitate, a fost rege în Ierusalim, este Solomon; deci cuvintele din cartea *Ecclesiastul* (*Qohelet*) sunt, de fapt, cuvintele lui Solomon, care în carte, ca personaj al ei, este numit Qohelet sau Ecclesiastul.

De aceea, trebuie punctat faptul că, dacă ţinem cont de primul vers al cărţii, numai cuvintele din opera *Ecclesiastul* sunt ale regelui Solomon, nu şi opera *Ecclesiastul*. Cartea nu este creată de Solomon, ci de un autor evreu anonim, care având ideea de a-şi face din regele Solomon personajul cărţii sale, l-a pus pe acesta să vorbească în carte la persoana întâia. Această carte a primit numele personajului ei, Qohelet sau Ecclesiastul.

(2). Înţelepciunea lui Ghilgameş şi înţelepciunea lui Solomon

Portretul pe care autorul *Epopeii lui Ghilgameş* i-l face regelui Ghilgameş, personajul central al epopeii, este, într-o primă instanţă, unul pozitiv.

Mai întâi, ni se dă de înţeles că Ghilgameş este ştiutor de carte, pentru că el este acela care „A săpat pe o stelă toate frământările sale". Ştiinţa lui de carte mai este probată şi de un vers din tăbliţa a VI-a, în care Ghilgameş îi spune zeiţei Iştar:

„Vino încoace, să cercetăm împreună soarta
iubiţilor tăi;
ce stă *scris* pe tabletă am văzut scris şi ştiu. (s. m.)."

Ghilgameş ştia, aşadar, să scrie şi să citească, un lucru care era foarte rar în vremea sa, deci prin secolul XXVIII î.Hr., când nu învăţau carte decât cei mai importanţi reprezentanţi ai preoţilor, ai armatei, ai administraţiei regale, scribii şi, fireşte, regele. Dar iată şi alte lucruri uimitoare despre inteligenţa regelui, comunicate chiar de primele versuri ale epopeii:

„Cel care a văzut totul până la marginea lumii,
cel care a ştiut totul şi a cunoscut totul,
Ghilgameş, a pătruns totodată
şi taina tuturor lucrurilor.
El s-a împărtăşit din toată înţelepciunea lumii;
a văzut ceea ce era tăinuit şi a cunoscut
ceea ce a rămas ascuns oamenilor.
A dat în vileag vremile dinaintea Potopului.
A trudit şi a suferit străbătând Drumul cel Lung.
A săpat pe o stelă toate frământările sale.
El a fost cel care a poruncit să se ridice zidul
Urukului-celui-Împrejmuit
şi sfânta piaţă a sacrului Eanna."
(Tăbliţa I)

Epopeea ne prezintă, aşadar, un rege înţelept, mai precis înţelept peste pragul de înţelepciune umană, pentru că el „a ştiut totul şi a cunoscut totul", pentru că „a pătruns taina tuturor lucrurilor", pentru că „a văzut ceea ce era tăinuit şi a cunoscut ceea ce a rămas ascuns oamenilor", pentru că „a dat în vileag vremurile dinaintea Potopului". Or, toate acestea nu îi pot fi date unui om inteligent, pur şi simplu, ci unui zeu; sau unui om care are *şi* o alcătuire zeiască. Şi, într-adevăr, „două treimi din el (din Ghilgameş, p. m.) sunt divine şi o treime omenească", ne spune autorul epopeii.

În cealaltă operă, *Ecclesiastul*, personajul acesteia, Solomon (Qohelet), este socotit şi el un mare înţelept, iar autorul cărţii îl pune pe Solomon să îşi laude chiar el înţelepciunea:

„Cu adevărat am adunat şi am strâns înţelepciune
mai mult decât toţi cei care au fost înaintea mea în Ierusalim,
căci inima mea a avut cu belşug înţelepciune şi ştiind." (C 1)

În plus, însuşi Dumnezeu ne asigură cu privire la Solomon de următoarele:

„Eu îţi dau minte înţeleaptă, cum niciunul nu a mai fost ca tine înaintea ta şi cum nici nu se va mai ridica după tine” (3 *Regi*, 3, 12).

După cum vedem, Solomon amanetează chiar şi viitorul înțelepciunii!... Așadar, ambele personaje, Ghilgameş şi Solomon, sunt înţelepte peste firea umană şi, fireşte, sunt regii popoarelor lor. Din *Epopeea lui Ghilgameş* înţelegem că regele Ghilgameş este primul rege înţelept al lumii. De aceea, este posibil ca înțelepciunea regelui Ghilgameș să fi devenit un model pentru toți regii lumii antice, chiar și pentru Solomon.

O deosebire între cei doi regi înţelepţi există totuși: Ghilgameş nu se laudă nici cel puţin o dată cu înţelepciunea sa, pe când Solomon este obsedat de propria înțelepciune, fapt pentru care nu uită să ne atragă atenția asupra ei, în cartea *Ecclesiastul*, în mai multe rânduri.

(3). Ghilgameș și Solomon – doi tirani

Cu toate că Ghilgameș „s-a împărtășit din toată înțelepciunea lumii”, el nu are un nume foarte bun și nu este iubit în cetate, iar autorul epopeii nu îl menajează nicidecum pe rege:

„Tovarăşii săi sunt siliţi să se scoale în sunetul tobei. Bărbaţii din Uruk se-nfurie în casele lor: «Ghilgameş, spun ei, nu se îndură să lase niciun fiu părintelui său; zi şi noapte se dezlănţuie asuprirea lui!

El, Ghilgameş, păstorul Urukului-celui-Împrejmuit, el, păstorul oamenilor săi, îi chinuie fără-ncetare;

Ghilgameş nu lasă pe nimeni să se bucure de femeia pe care o iubeşte, fie ea fiică de războinic, sau nevasta oricăruia dintre noi!»”

(Tăbliţa a II-a, I)

Ghilgameș se poartă, așadar, ca un tiran. El „ţine în mâinile sale întreaga putere a Urukului”, iar acest fapt se întâmplă pentru că tocmai lui „i-au hărăzit zeii să domnească asupra popoarelor”. Dar acest comportament tiranic al lui Ghilgameş contrazice marea înţelepciune pe care autorul epopeii i-a atribuit-o regelui încă din primele rânduri ale acesteia. În acest fel, portretul intelectual pozitiv iniţial al lui Ghilgameş se transformă în unul moral negativ.

În cartea *Ecclesiastul*, din Biblie, autorul necunoscut al acesteia nu ne prezintă în mod efectiv nicio faptă, bună sau reprobabilă, a lui Solomon, personajul operei sale, în schimb el ne dezvăluie *cum gândește* Solomon cu privire la ierarhia social-politică din regatul său și la viața supușilor. Astfel, Solomon recunoaşte că în regatul său „în locul dreptăţii este fărădelegea, / şi în locul celui cucernic, cel nelegiuit”. El recunoaște totodată că

„sunt drepţi cărora li se răsplăteşte ca după faptele celor nelegiuiţi, şi sunt păcătoşi cărora li se răsplăteşte ca după faptele celor drepţi.”

Așadar, în regatul lui Solomon legea nu este nicidecum respectată, valorile sunt inversate, iar el, regele, primul om în stat, cel care deține puterea absolută în Ierusalim, înregistrează detașat aceste lucruri, nu se simte cu nimic responsabil și, ca atare, nu face nimic pentru respectarea legii și restabilirea dreptății... Ba dimpotrivă, regele Solomon îi îndeamnă pe cei nedreptățiți să se supună fără să cârtească puterii regelui,

„Căci ce poate să facă un om de rând peste ceea ce a făcut un rege?” (C. 2).

„Ascultă de porunca regelui din pricina jurământului făcut lui Dumnezeu. (...). Cuvântul regelui este hotărâtor şi cine poate să-i spună: «Ce faci?».” (C. 8)

De aici înțelegem că Solomon, personajul cărții *Ecclesiastul*, este un rege care are dreptul să facă ce vrea, deci orice fărădelege, pentru că pe el nu poate nimeni să-l întrebe „Ce faci?”, atâta vreme cât pe pământ el este autoritatea politică supremă. El are dreptul, așadar, să facă orice abuz!

În concluzie, atât autorul *Epopeii lui Ghilgameş*, cât și autorul cărții *Ecclesiastul* își prezintă personajele principale – pe cei doi regi – ca pe niște tirani. Totodată, trebuie reținut că atitudinea autorilor acestor cărți față de excesele de putere ale celor doi regi este una puternic critică. Ținând cont de această atitudine a autorilor, putem afirma că atât *Epopeea lui Ghilgameș*, cât și cartea *Ecclesiastul* sunt două opere literare critice. Cel puțin, epopeea este prima operă literară critică din lume, de vreme ce autorul ei critică nedreptățile și abuzurile comise de regele Ghilgameș.

(4). Enkidu, un personaj creat de zei pentru stăvilirea fărădelegilor regelui Ghilgameș

În *Epopeea lui Ghilgameş*, toate plângerile oamenilor cu privire la abuzurile îndurate de ei din partea regelui lor ajung la urechile zeilor, iar Anu, zeul suprem, rezolvă aceste nemulţumiri într-un mod inedit, poruncindu-i zeiței Aruru următoarele:

„Fiindcă tu, Aruru, l-ai făurit pe Ghilgameş, dă viaţă acum unui alt Ghilgameş; pentru ca inima lui plină de foc să se măsoare cu o alta de asemenea plină de foc; să se-mpotrivească unul altuia, să-și măsoare puterile, și Cetatea Urukului să-și găsească în sfârșit liniștea!”

(Tăbliţa a II-a)

Şi zeiţa Aruru îl plămădeşte în pustiu, din lut, pe Enkidu, „o fiară cu chip de om”. Corpul său este acoperit cu blană, iar el paşte iarbă laolaltă cu fiarele sălbatice.

Un vânător care îl întâlneşte pe Enkidu în pustiu îi povesteşte acestuia despre toate fărădelegile făptuite de regele Ghilgameş în cetatea Uruk şi îi promite următoarele:

„- Am să te duc până la casa nunţii, şi vei vedea că în Uruk Ghilgameş are acum dreptul s-o ia înaintea logodnicilor. Asupra locuitorilor îngrămădeşte corvezi; îndestularea cu merinde a oraşului cade în grija femeilor vesele. Pentru ca regele Urukului-celui-cu-Marea-Piaţă să aibă de unde alege, oamenii sunt prinşi în mreji! Pentru ca Ghilgameş, regele Urukului-celui-cu-Marea-Piaţă, să aibă de unde alege, oamenii sunt prinşi în mreji! Femeilor hărăzite să fie soţii el cel dintâi le ia fecioria: doar după aceea vine la rând mirele! Aşa s-a hotărât prin voinţa zeilor: de când i s-a tăiat buricul, aşa i-a fost hărăzit!

Auzind aceste vorbe, chipul lui Enkidu păli.”

(Tăbliţa a II-a, IV)

Dacă la auzul nelegiuirilor făptuite de rege chipul lui Enkidu păleşte, înseamnă că el nu este de acord cu abuzurile regelui şi putem presupune că fragmentele epopeii care

urmează imediat după relatarea de mai sus, din tăblița a II-a, IV, astăzi lipsă/distruse, tratau tocmai despre dorința lui Enkidu de a-l pedepsi pe Ghilgameș pentru nelegiuirile acestuia și de a-i răzbuna în acest fel pe cetățenii Urukului. De altfel, epopeea ne spune că întâlnirea dintre Enkidu și Ghilgameș debutează chiar cu o încăierare. Pe de altă parte, Anu, tatăl zeilor, ne asigură încă de la început că Enkidu va fi creat pentru ca el și regele Ghilgameș

„să se-mpotrivească unul altuia, să-și măsoare puterile, și Cetatea Urukului să-și găsească în sfârșit liniștea!" (s. m.).

În cealaltă carte, *Ecclesiastul*, unicul ei personaj, Solomon, numit Qohelet sau Ecclesiastul, nu are nici un oponent. În regatul Ierusalimului, regele Solomon este autoritatea supremă și, ca atare, nimeni nu se poate opune nelegiuirilor sale:

„Cuvântul regelui este hotărâtor și cine poate să-i spună: «Ce faci?»", afirmă chiar regele Solomon.

Cine poate să îl tragă, așadar, la răspundere pe regele Solomon pentru faptele sale? În ceea ce privește suferințele îndurate de supușii regelui Solomon, în urma aplicării ideilor tiranice ale acestuia, cartea *Ecclesiastul* nu ne spune dacă acestea ajung la urechea lui Dumnezeu, în speranța unei dreptăți așteptate, așa cum se întâmplă în *Epopeea lui Ghilgameș*...

(5). Umanizarea lui Enkidu de către curtezană

Enkidu este un sălbatic, pentru că trăind în pustiu „nu știe ce sunt oamenii, nici cum trăiesc oamenii". El „paște iarbă laolaltă cu gazelele, cu turma de fiare sălbatice se-mbulzește la adăpătoare." El este „o fiară cu chip de om".

Vânătorul care îl vede pe Enkidu în pustiu se înfățișează dinaintea regelui și îi vorbește acestuia despre Enkidu, spunându-i că el „este cel mai puternic din țară, e tăria însăși". Regele îi poruncește vânătorului să ia cu el „o curtezană, o fiică a plăcerii", care să-l ademenească pe Enkidu și să îl aducă la palat. Ajunsă în pustiu, curtezana Shamhat (numele curtezanei apare în traducerea lui Victor Kernbach, 4) îi dăruiește lui Enkidu farmecele sale și, totodată, îl învață pe acesta obiceiurile oamenilor, deci îl umanizează, îl civilizează.

Observăm astfel că pentru îmblânzirea și aducerea uriașului Enkidu la palatul regelui nu este folosită o armată, ci o femeie... Farmecele trupului ei sunt suficiente pentru îmblânzirea fiarei. Ea „îi arătă astfel fiarei cu chip de om ce-nseamnă femeia", spune un vers al epopeii.

(6). Prietenia și sensul ei uman, civilizator

Enkidu este adus de curtezană la palatul lui Ghilgameș. În înfruntarea dintre cei doi, care se petrece „în marea piață" a Urukului, Enkidu este învins. Și cu toate acestea, Enkidu devine cel mai bun prieten al lui Ghilgameș.

Nu uităm că Enkidu este creat de zeița Aruru, la porunca zeului Anu, pentru a stăvili nelegiuirile regelui Ghilgameș și a restabili astfel liniștea în cetatea Uruk. Și într-adevăr, Enkidu reușește acest lucru prin prietenia care se leagă între el și rege.

Într-un fel, prietenia îl salvează pe Ghilgameș, ca om, tot așa cum sălbaticul Enkidu este scos din starea de sălbăticie și umanizat de către curtezană. Dar nu asta fac prietenia și dragostea? Nu călăuzesc ele spre bine și nu sporesc ele, în sensul binelui, ființa celuilalt?

Dincolo, în cartea *Ecclesiastul*, personajul acesteia, Solomon (Ecclesiastul), nu are niciun oponent și niciun prieten.

(*Continuare în nr. următor*)

Virgil DIACONU

Bibliografie

1. *Biblia* sau *Sfânta Scriptură*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1975.
2. *Epopeea lui Ghilgameș*, traducere în limba română de Virginia Șerbănescu și Al. Dima, E.L.U., București, 1966.
3. S.N. Kramer, *Istoria începe la Sumer*, traducere de Cornel Sabin, Editura Științifică, București, 1962.
4. Victor Kernbach, *Mituri esențiale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.

* Eseul face parte din volumul *Biblia literară și Biblia dogmatică*, în curs de apariție la Editura Clubul MITTELEUROPA, Oravița



Ghilgameș jelindu-l pe Enkidu

Robert ALTER

ARTA NARAȚIUNII BIBLICE

Capitolul 3

Scene tipice biblice și utilizările convenției



O interpretare coerentă a oricărei opere de artă, indiferent de forma sub care se prezintă, implică o cunoaştere detaliată a grilei de convenţii cu care şi în comparaţie cu care funcţionează opera individuală. Doar în momentele excepţionale ale istoriei culturale aceste convenţii sunt codificate explicit, ca în neoclasicismul francez sau în poezia arabă şi ebraică a Epocii de Aur andaluze, dar un set elaborat de acorduri tacite între artist şi cititori, privind organizarea operei de artă, este întotdeauna contextul care permite apariţia comunicării complexe a artei. Cunoscând convenţia, putem recunoaşte tipare semnificative sau doar agreabile de repetiţie, simetrie, contrast: putem deosebi verosimilul de fabulos, putem alege indicii de direcţie în opera narativă, putem observa aspectele inovative sau deliberat tradiţionale la fiecare punct nodal al creaţiei artistice.

Una din principalele dificultăţi cu care ne confruntăm noi, cititorii moderni, în înţelegerea naraţiunii biblice artistice, este tocmai pierderea majorităţii cheilor convenţiilor din care a fost creată aceasta. Specialiştii în studiul Bibliei n-au oferit prea mult ajutor în această privinţă, întrucât cea mai apropiată aproximare a lor a studiului convenţiei este critica formală, al cărei scop constă mai degrabă în găsirea regularităţilor recurente de tipar, decât în multiplele variaţii ale unui tipar necesar oricărui sistem de convenţii literare; mai mult, critica formală foloseşte aceste tipare în scop de cercetare - pentru a susţine ipoteza despre funcţiile sociale sau religioase ale textului, evoluţia sa istorică, şi aşa mai departe. Identificarea de tipare de către critica formală trebuie ridicată la alt nivel, după cum voi încerca să arăt în acest capitol. Înainte de a continua cu descrierea unei convenţii de naraţiune biblică centrale şi, din câte ştiu, nerecunoscute, aş vrea să clarific dilema noastră cu ajutorul unei analogii, ca oameni ai timpului nostru care abordează acest corpus de literatură antică ce a fost atât de înfrumuseţat de comentarii non-literare.

Să presupunem că peste câteva secole va supravieţui doar o duzină din toate westernurile de la Hollywood. În calitate de cercetători ai cinematografiei din secolul al XX-lea, care proiectează filmul cu un proiector arhaic, reconstruit ingenios, remarcăm o particularitate recurentă: în unsprezece dintre filme, şeriful-erou are aceeaşi trăsătură neurologică anormală de hiperreflexivitate - indiferent de situaţia cu care îl confruntă adversarii săi, el este totdeauna capabil să-şi scoată pistolul din toc şi să tragă înainte ca ei, cu armele pregătite, să poată să apese pe trăgaci. În al doisprezecelea film, şeriful are braţul slăbit şi, în loc de un pistol cu şase gloanţe, el foloseşte o puşcă pe care o are atârnată pe spate. Ei bine, existenţa a unsprezece şerifi hiperreflexivi este improbabilă, conform oricăror standarde realiste - deşi fără îndoială că un erudit va sugera că în Vestul Sălbatic funcţia de şerif era deţinută în general de membrii unei caste ereditare care avea de fapt această trăsătură genetică.

Cercetătorii se vor împărţi apoi între o majoritate care susţine wersternul-sursă original (desemnat prin Q), care a fost imitat sau reprodus imperfect într-o întreagă serie de versiuni mai târzii (Q1, Q2 etc. - filmele pe care le-am vizionat), şi o minoritate mai speculativă, care propune un mit indian din California despre un zeu al cerului cu braţe de fulgere, după care toate aceste filme sunt adaptări laice amestecate şi diluate. Prin prisma ambelor şcoli, al doisprezecelea film trebuie atribuit unei alte tradiţii cinematografice.

Evident, problema principală pe care o vor rata aceste ipoteze strict istorice este prezenţa convenţiei. Noi, spectatorii contemporani ai westernurilor din epoca în care au fost turnate filmele, recunoaştem imediat convenţia, fără să fie nevoie s-o numim ca atare. Mare parte din plăcerea cu care ne uităm la westernuri provine din conştienţa noastră că eroul, oricât ar fi de sinistre pericolele care îl ameninţă, duce o viaţă încântătoare, că în final se va dovedi întotdeauna mai bărbat decât răufăcătorii care îl urmăresc, iar simbolul familiar al masculinităţii sale de neînvins este rapiditatea invariabilă, adesea nefirească, cu care trage cu pistolul. Pentru noi, recurenţa şerifului hiperreflexiv nu este un mister, ci dimpotrivă, o condiţie necesară pentru nararea unei poveşti din Vestul Sălbatic, prin intermediul filmului, aşa cum trebuie spusă. În plus, recunoscând cu uşurinţă convenţia, noi vedem în mod firesc ceva deosebit în al doisprezecelea film, excepţional, ceea ce ar fi invizibil pentru cercetătorii istorici. Pentru că în acest caz recunoaştem prezenţa convenţiei trăgătorului rapid, tocmai prin eliminarea sa intenţionată. Avem un şerif căruia pare să-i lipsească dotarea de rigoare pentru rolul său, dar observăm afirmarea îndrăzneaţă a voinţei masculine, în ciuda unor şanse de izbândă aproape imposibile, prin învăţarea eroului să se descurce cu ce are, antrenându-şi braţul stâng să-şi fixeze puşca în poziţie de tragere, cu o iuţeală care îl face egalul celui mai rapid trăgător din Vest.

Unele din convenţiile analoge prin care naratorii biblici îşi aplicau în mod variat contractul lor tacit cu cititorii lor contemporani sunt poate, după trei milenii, irecuperabile. Permiteţi-mi să fiu complet imparţial privind dificultatea inerentă a proiectului nostru. Problema de bază nu este numai că s-au scurs secole de când a fost creată această literatură, ci cantitatea mică de lucrări care au supravieţuit. În cadrul acestui mic corpus de lucrări, anumite convenţii narative care sunt observabile la nivelul „microscopic" al textului, ca formulele de la începutul şi sfârşitul unităţilor narative, pot fi uşor identificate, deoarece se pot localiza 15, 20 sau chiar mult mai multe exemple în Biblia ebraică. Totuşi, alte convenţii care determină tipare mai mari de recurenţă în aspectele „macroscopice" ale poveştilor şi care nu sunt strict legate de formule stilistice, precum convenţia pe care o să încerc să o cercetez acum, sunt menite să fie mai ipotetice, întrucât, dat fiind corpusul limitat cu care trebuie să lucrăm, nu vom putea să

localizăm cu certitudine mai mult de cinci-şase apariţii importante. Cu toate acestea, cred că putem să recuperăm câteva elemente esenţiale ale convenţiei antice, şi astfel să înţelegem naraţiunea biblică mai bine, dacă întrebările pe care i le punem îşi asumă un grad suficient de înalt de finalitate literară.

Cel mai important lucru este uluitorul fapt că în naraţiunea biblică aceeaşi poveste pare spusă adesea de încă două-trei ori despre diferite personaje sau câteodată chiar despre acelaşi personaj în diferite împrejurări. De trei ori un patriarh este împins de foamete într-o regiune sudică unde pretinde că soţia lui îi este soră, de-abia scapă de încălcarea legăturii conjugale de către şeful local, şi este trimis înapoi cu daruri (*Geneza* 12:10-20; *Geneza* 20, *Geneza* 26:1-12). De două ori fuge Agar în pustie de duşmănia Sarei şi descoperă o fântână miraculoasă (*Geneza* 16; *Geneza* 21:9-21), şi chiar acea poveste pare să fie doar o variantă specială a poveştii recurente a rivalităţii aprige dintre o soţie stearpă, favorită, şi o altă soţie sau concubină fertilă. La rândul său, acea situaţie sugerează o altă poveste spusă deseori în Biblie, a unei femei sterpe de multă vreme şi căreia i se face o promisiune divină a unui copil fie de către Dumnezeu însuşi, fie printr-un mesager divin sau oracol, şi care apoi dă naştere unui erou.

Diferite episoade repetate au generat diferite explicaţii, dar strategia cel mai des folosită de către cercetători constă în atribuirea dublării aparente din naraţiuni unei dublări a surselor sau de a aborda diferite tradiţii dintr-o singură sursă, ceea ce duce la un fel de bâlbâială recurentă în procesul transmiterii, fie scrise, fie orale. Trebuie să recunoaştem că în destule ocazii aceasta este cea mai convingătoare explicaţie pentru dublare - ca în cazul celor două izgoniri ale lui Agar, care apar ca dublări clare. Insistând pe ideea de dublare, o monografie de Robert C. Culley, „Studii de structură a naraţiunii ebraice", examinează în primul rând câteva studii etnografice recente ale povestirilor orale din Indiile de Vest şi Africa, şi apoi încearcă să sugereze că acelaşi mecanism este prezent în naraţiunea biblică. După cum au observat cercetătorii naraţiunii orale că o poveste este spusă în mod repetat, că în ea apar schimbări şi se modifică până şi identităţile personajelor sale, şi Culley sugerează că Biblia poate să reflecte acelaşi fenomen şi că dublările oarecum denaturate ale naraţiunilor din Scriptură pot fi dovezi clare de transmitere orală. Pentru a-şi face opinia şi mai clară, el prezintă chiar o serie de tabele cu episoade paralele în care apar cam aceleaşi elemente ale subiectului, în diferite împrejurări, cu personaje diferite. Pe când mă uitam lung la tabelele lui Culley, am început să-mi dau seama că el făcuse o descoperire fără să-şi dea seama. Pentru că, de fapt, tabelele lui cu paralele şi variante dezvăluie trăsăturile unei convenţii literare folosite intenţionat. Variaţiile din episoadele paralele nu sunt deloc întâmplătoare, cum ar apărea din amestecul produs de transmiterea orală, iar repetiţiile înseşi nu constituie „dubluri" ale unei singure poveşti.

Pentru a defini această convenţie de bază a naraţiunii biblice, voi împrumuta un concept din studiile despre Homer, deşi vor trebui făcute câteva modificări majore ale conceptului. Cercetătorii operei lui Homer au convenit în general că există anumite elemente principale de tipar compoziţional repetitiv în ambele epopei greceşti, care constituie o convenţie conştientă, una din ele fiind numită „scena tipică". Conceptul a fost elaborat întâi de Walter Arend, în 1933 (**Die typische Scenen bei Homer),** înainte ca formula orală a poemului lui Homer să fie înţeleasă. De atunci, scena tipică a fost asociată în mod plauzibil cu cerinţele speciale ale compunerii orale, şi numeroase studii erudite recente s-au axat pe prezentarea variaţiilor sofisticate ale tiparelor stabilite ale diferitelor scene tipice din epopeile homerice. Foarte pe scurt, ideea lui Arend este că există anumite situaţii fixe pe care poetul trebuie să le includă în naraţiunea sa şi că el trebuie să creeze în funcţie de o ordine fixă a motivelor situaţii ca: sosirea, mesajul, călătoria, adunarea, oracolul, înarmarea eroului şi încă vreo jumătate de duzină. De exemplu, scena tipică a vizitei ar trebui să se desfăşoare conform următorului tipar fix: se apropie un musafir, cineva îl zăreşte, se ridică în picioare, se grăbeşte să-l întâmpine, musafirul este luat de mână, condus în încăpere, invitat să se aşeze pe locul de onoare, musafirul este rugat să ia parte la ospăţ, apoi este descris ospăţul. La Homer, aproape orice descriere a unei vizite va reproduce această secvenţă nu din cauza unei suprapuneri a surselor, ci pentru că aşa cere convenţia să se redea o astfel de scenă.

Desigur că o parte din această convenţie nu se poate aplica naraţiunii biblice, întrucât scena tipică epică implică detalii descriptive, iar Biblia nu este descriptivă; şi, în acelaşi timp, scena tipică este înfăptuirea unei situaţii cotidiene, pe când Biblia tratează despre viaţa cotidiană doar ca sferă de realizare a acţiunilor de rău-augur neobişnuite. Dacă în Biblie cineva pregăteşte o fiertură de linte roşie, cititorul poate să fie sigur că acest lucru nu este menţionat ca să prezinte gustul iute al bucătăriei antice evreieşti, ci pentru că va avea loc o tranzacţie fatală cu fiertura, care se dovedeşte a avea până şi culoarea simbolică adecvată (vezi capitolul 2).

Cu toate acestea, aş vrea să sugerez că există o serie de episoade narative recurente legate de carierele eroilor biblici, care sunt analoge cu scenele tipice homerice prin dependenţa de manipularea unei constelaţii fixe de motive predeterminate. Cum naraţiunea biblică îşi surprinde în mod tipic protagoniştii doar în punctele critice şi revelatorii ale vieţii lor, scena tipică biblică nu apare în ritualurile vieţii cotidiene, ci în momentele cruciale din vieţile eroilor, de la concepţie şi naştere până la logodnă şi patul de moarte. Nu va avea loc o scenă tipică pentru orice erou important, deşi adesea absenţa unei anumite scene tipice poate fi în sine semnificativă. Unele dintre cele mai des repetate scene tipice biblice pe care le-am putut identifica sunt următoarele: Buna Vestire (şi preiau termenul din iconografia creştină tocmai pentru a sublinia elementele convenţiei fixe) a naşterii unui erou de către mama sa stearpă, întâlnirea cu viitorul logodnic la o fântână, revelaţia de pe câmp; procesul de iniţiere, pericolul din deşert şi descoperirea unui puţ sau a altor surse de subzistenţă; testamentul eroului muribund.

Desigur că ideea mea de convenţie a unei scene tipice este legată într-un fel de diferitele concepţii şi tipare recurente care au fost analizate pe larg în studiile biblice academice, dar aş argumenta că recunoaşterea tiparului drept convenţie literară conduce la o altă înţelegere a funcţionării concrete a tiparelor. Cea mai influentă abordare a tiparelor recurente din literatura biblică a fost conceptul de **Gattung** („clasă", „gen" sau uneori „subgen"), formulat prima dată la începutul secolului al XX-lea de Hermann Gunkel, care a devenit apoi cheia în analiza critică formalistă. Dar prin conceptul de **Gattung**, Gunkel şi adepţii săi au urmărit să determine aşa-numitul decor viu al diferitelor texte biblice, un curent speculativ pe care decenii de cercetări l-au dovedit a fi extrem de problematic - la fel de problematic ca şi acţiunea concomitentă de a data textele prin identificarea unei evoluţii de la versiuni simple la cele elaborate ale **Gattungen.** Spre deosebire de un **Gattung**, o convenţie literară poate uneori reflecta anumite realităţi sociale sau culturale, dar are menirea să ofere o imagine foarte stilizată a unor astfel de realităţi; în convenţia literară, cultura a fost transformată într-un text artistic, ceea ce diferă mult de tendinţa criticii formaliste de a insista pe funcţia jucată de text în cadrul culturii. Ceea ce însoţeşte această asumare a contextului şi a funcţiei publice în noţiunea de **Gattung** este un imbold de a identifica formulele comune în diferite texte. Bineînţeles că trebuie să recunoaştem formulele - dacă există -, pentru a vedea ce se întâmplă în text, dar după cum voi încerca să exemplific, ceea ce contează în final este prospeţimea inventivităţii cu care formulele sunt redistribuite şi redesfăşurate în fiecare nou exemplu. Cum ne pot apropia toate acestea de o înţelegere a măiestriei naraţiunii biblice va deveni, sper, clar, printr-o analiză extinsă a unei astfel de scene tipice. Mă voi concentra pe logodnă, întrucât oferă unele variaţii deosebit de interesante ale tiparului fix. În mod convenabil, acesta reprezintă unul din exemplele de „dublări" pe care Culley le prezintă în tabelele sale cu claritate schematică. Aş

vrea să sugerez că atunci când un narator biblic - iar predecesorii săi e posibil să fi fost naratori orali, deşi aceasta este doar o ipoteză - a apărut la logodna eroului său, atât el, cât şi publicul său erau conştienţi că scena trebuia să se desfăşoare în anumite circumstanţe, conform unei ordini fixe. Dacă unele din acele circumstanţe erau schimbate sau anulate, sau dacă scena ar fi fost de fapt omisă, acest lucru comunica ceva publicului, la fel de clar ca braţul slăbit al celui de-al doisprezecelea şerif al nostru, care ar spune ceva publicului de film. Aşadar, scena tipică a logodnei trebuie să aibă loc după ce viitorul mire sau înlocuitorul său a călătorit într-o ţară sau ţinut străin. Acolo, el cunoaşte o fată - termenul „na'arah” apare invariabil dacă fiica nu este identificată drept fata cuiva - sau fete la fântână. Cineva - fie bărbatul, fie fata - scoate apoi apă din fântână; după aceea, fata sau fetele aleargă să ducă acasă vestea sosirii unui străin (verbele „a se grăbi” şi „a alerga” sunt subliniate în mod recurent în acest moment al scenei tipice); în final, se încheie o logodnă între străin şi fată, în majoritatea cazurilor doar după ce el a fost invitat la masă. Este cât se poate de clară expresivitatea arhetipală a întregii scene. Ieşirea eroului din cercul imediat al familiei - deşi două din cele mai faimoase scene de logodnă pun accentul pe endogamie (*Geneza* 24:10-61, *Geneza* 29:1-20) -, pentru a descoperi un partener în lumea exterioară, este reprezentată prin călătoria tânărului către o ţară străină; sau poate ţara străină este mai ales un corelativ geografic pentru simpla alteritate feminină a viitoarei soţii. Fântâna din casă este un simbol clar al fertilităţii şi, foarte probabil, un simbol feminin. (Poemul din *Proverbe* 5 foloseşte fântâna în mod explicit ca pe o metaforă a sexualităţii feminine). Scoaterea apei din fântână este actul care stabileşte în mod emblematic o legătură bărbat - femeie, gazdă - musafir, binefăcător - beneficiar, între străin şi fată, iar rezultatul potrivit este goana fetei pline de emoţie spre casă, ca să ducă vestea, gesturile de ospitalitate, logodna propriu-zisă. Aşadar, subiectul acesta pune în scenă în mod dramatic fuziunea a doi străini unul faţă de altul în cadrul căsătoriei. În fond, este posibil ca aceasta să fi provenit din tradiţiile pre-biblice ale folclorului, dar e numai o ipoteză marginală privind înţelegerea utilizării sale **literare**. Şi, în orice caz, ceea ce este valabil în privinţa întregii arte originale, interesantă nu este schema convenţiei, ci aplicarea sa individuală pentru a produce o inovaţie neaşteptată sau chiar reînnoirea sa radicală pentru scopurile creatoare de rigoare.

Prima apariţie în Biblie a scenei tipice a logodnei este de departe şi cea mai elaborată versiune a sa - întâlnirea de la fântână în Aram-Na'haraim dintre sluga lui Avraam şi Rebecca (*Geneza* 24:10-61). Toate elementele pe care tocmai le-am recapitulat sunt prezente aici. Sluga, pe post de înlocuitor al lui Isaac, a fost trimisă de Avraam înapoi la casa părintească din Mesopotamia ca să caute o mireasă pentru fiul stăpânului său. Sluga, vorba ceea, combinând cunoaşterea obiceiului social cu cerinţele convenţiei literare, se plasează cu grijă lângă fântână, spre seară, când fetele din partea locului veneau să scoată apă. **Na'arah** care îşi face apariţia imediat este, bineînţeles, Rebecca. Ea scoate apă pentru străin şi cămilele sale. Chiar înainte de a afla detalii despre familia ei, el o acoperă de bijuterii; ea aleargă acasă ca să ducă vestea despre sosirea lui; fratele ei Laban iese în întâmpinarea străinului, îi întinde masa şi urmează negocierile, care se încheie cu o înţelegere privind logodna Rebeccăi cu Isaac.

Cea mai frapantă caracteristică a acestei versiuni a scenei tipice este derularea sa lentă, majestuoasă, efect obţinut prin utilizarea extinsă a dialogului, prin specificarea detaliilor care depăşesc mult norma naraţiunii biblice şi, mai ales, printr-o utilizare foarte elaborată a repetiţiei exacte, care este o stratagemă standard a scriitorilor biblici. Aceste strategii de temporizare sunt importante, deoarece în acest caz anume logodna este concepută **ceremonios**, ca un tratat formal între două ramuri ale clanului Nahor, şi astfel oferirea de daruri este specificată aici, şi ni se prezintă limbajul diplomatic exact în care se poartă negocierile de logodnă. Ni se oferă şi o caracterizare concisă, devastatoare, a lui Laban: „Când a văzut el inelul de aur şi brăţările la mâinile surorii sale Rebecca, a zis: «Intră, binecuvântatul Domnului!»” (*Geneza* 24:30-31), pentru că firea lui violentă, apucătoare, va fi importantă când, peste o generaţie, Iacov se întoarce la Aram-Na'haraim pentru a-şi căuta **el** soţie la o fântână dintr-un sat vecin. Toate aceste caracteristici sunt doar elaborări minuţioase sau adăugiri la constelaţia convenţională de motive. Pe de altă parte, rolul jucat aici de mire şi mireasă este o mare abatere de la convenţie: Isaac se remarcă prin absenţa din scenă, de fapt aceasta este singura dată când un înlocuitor al bărbatului însuşi întâlneşte fata la fântână. Substituirea se potriveşte foarte bine cu întreaga carieră a lui Isaac, căci el este în mod evident cel mai pasiv dintre patriarhi. L-am văzut deja ca victimă predestinată, care a fost salvată de înlocuirea cu un berbec; mai târziu, ca tată, el va prefera pe fiul care ieşea pe câmp şi îi aducea vânat; iar singura sa scenă extinsă va fi zacerea la pat, slăbit şi orb, în timp ce alţii acţionează asupra lui.

Complementar absenţei mirelui, doar în scena logodnei, fata, şi nu străinul, scoate apa din fântână. Într-adevăr, naratorul se dă peste cap ca să accentueze această acţiune, prezentând-o pe Rebecca drept un vârtej de activitate practică. În cinci versete scurte (*Geneza* 24:16-18-20), ea este subiectul a unsprezece verbe de acţiune şi unul de vorbire - coboară la fântână, scoate apă, umple ulciorul, toarnă apa, dă să bea. S-ar putea observa că cele două verbe ce semnifică năpustirea şi graba (**rutz** şi **maher**), rezervate în general pentru aducerea veştii despre sosirea străinului, sunt aici legate în mod repetat şi de acţiunile Rebeccăi la fântână, iar efectul agitaţiei este întărit de recapitularea identică a acestui moment cu verbele sale (versetele 45-46), în raportul slugii către Laban. Mai târziu, Rebecca va lua iniţiativa într-un moment crucial al poveştii, pentru a obţine binecuvântarea paternă pentru fiul ei favorit, Iacov, şi din nou de ea va fi legat un lanţ rapid de verbe, luând repede, gătind şi oferind mâncarea înainte de întoarcerea lui Esau de la câmp. Rebecca va deveni cea mai vicleană şi puternică figură matriarhală, aşa că este cât se poate de potrivit ca ea să domine scena logodnei. Ea este identificată imediat (versetul 16), în mod neobişnuit de explicit, drept mireasa potrivită atât pentru frumuseţea ei, cât şi pentru virginitatea sa nepătată. Apoi, în acţiunile şi vorbele sale, îi vedem energia, marea politeţe, siguranţa de sine netulburată. În mod excepţional, plecarea viitoarei figuri matriarhale la sfârşitul scenei tipice este marcată de o înflorire ceremonială a unei intercalări a unui verset formal, binecuvântarea dată ei de către membrii familiei: „Sora noastră, să se nască din tine mii şi zeci de mii şi să stăpânească urmaşii tăi porţile vrăjmaşilor lor!” (*Geneza* 24:60) (Biblia tipărită sub îndrumarea PF Teoctist).

Cât de diferit pot fi desfăşurate aceleaşi motive convenţionale este prezentat clar în următorul exemplu de scenă tipică de logodnă, întâlnirea de la fântână a lui Iacov cu Raşela (*Geneza* 29:1-20). Aici, străinul nu vine ca emisar oficial, ci ca un fugar de mânia fratelui său, şi nu este însoţit de cămile şi daruri, ci doar, după cum îşi va aminti mai târziu, de toiagul său. Pe loc vedem scena prin ochii lui Iacov (versetul 2): „Şi căutând (**vehinneh**) el odată, iată în câmp o fântână, iar lângă ea trei turme de oi culcate”. Această logodnă este o poveste foarte personală a lui Iacov, care va implica mai degrabă un profund ataşament sentimental, decât un tratat de familie („Şi a slujit Iacov pentru Rahila şapte ani şi i s-au părut numai câteva zile, pentru că o iubea”, *Geneza* 29:20), şi aşa că e potrivit să venim la fântână din persectiva lui. Scena are loc la o fântână pe câmp, nu la o fântână din oraş, ca în *Geneza* 24, pentru că întreaga poveste a lui Iacov, cu cele două soţii ale sale, cele două concubine, vicleanul său socru, se va desfăşura pe un fundal de activitate pastorală, cu mare grijă acordată economiei şi eticii păstoritului oilor şi vitelor.

Iacov îi întreabă pe păstorii de la fântână despre numele locului şi apoi despre unchiul său Laban. În contrast puternic cu mişcarea majestuoasă a dialogului din *Geneza* 24, cu modurile

sale de adresare formale și sinonimia amplă, dialogul de aici este un schimb rapid de scurte întrebări și răspunsuri care par, prin comparație, aproape colocviale; din nou, acesta este un preludiu adecvat pentru povestea rapidă a acțiunilor urmate cu hotărâre, a înșelăciunilor și confruntărilor. Formula utilizată anterior pentru a indica înlănțuirea imediată de evenimente la intrarea viitoarei mirese: „Dar nu sfârșise el bine a cugeta acestea, când iată că ieși (...) Rebecca” (*Geneza* 24:15), apare aici pentru a întrerupe dialogul dintre Iacov și păstori: „Încă grăind el cu ei, iată, a venit Rahila” (*Geneza* 29:9). În acest caz, viitorul mire nu numai că are grijă de scoaterea apei, ci mai are și un obstacol în cale: piatra de la gura fântânii. Această mică variație a convenției contribuie la caracterizarea consistentă a lui Iacov, căci noi îl cunoaștem deja, după etimologizarea numelui său de botez (Ya'kov), „cel ce apucă de călcâi” sau luptător, și îl vom vedea în continuare ca pe un luptător, bărbatul care își ia soarta în propriile mâini și își atacă adversarii cu mâinile goale. Dacă în general fântâna din scena logodnei este asociată cu femeia și fertilitatea, este foarte potrivit ca aceasta să fie blocată de un obstacol, căci Iacov va obține femeia pe care o dorește doar prin muncă grea împotriva rezistenței, și chiar atunci Dumnezeu, în idiomul biblic relevant, „îi va închide pântecele” ani la rând, până când reușește ca în cele din urmă să dea naștere lui Iosif. Are oarecare importanță chiar și faptul că obstacolul e o piatră, pentru că, așa cum a remarcat P. Fokkelm, pietrele sunt un motiv care îl însoțesc pe Iacov în dificila sa viață: el pune o piatră la căpătâi când doarme la Beth-El; după revelația de acolo, înalță un loc de comemorare format din pietre, și când se întoarce din Mesopotamia, el încheie un pact de neagresiune mutuală cu socrul, înălțând pe hotarul dintre ei o movilă de pietre drept mărturie. Acestea nu sunt cu adevărat simboluri, dar există în ele ceva incipient metaforic. Iacov este un bărbat care doarme pe piatră, vorbește în pietre, se luptă cu pietrele, războindu-se cu natura dură a lucrurilor, în timp ce, în contrast total, fiul său favorit își va croi un drum în viață ca negustor de adevăruri dezvăluite prin transparența inefabilă a viselor. La această întâlnire de la fântână, nu ni se relatează nicio discuție directă între străin și fată, ci doar un scurt rezumat al schimbului dintre ei. Rașela fusese numită de către păstori și identificată ca fiica lui Laban chiar înainte să ajungă la fântână, și din acest motiv ea nu este numită **na'arah**, ci pe numele ei, Rașela, tot timpul. Iacov plânge și o îmbrățișează ca pe o rudă a sa, dezvăluindu-i legătura de familie cu ea, iar ea, urmând cerințele scenei tipice, fuge apoi (verbul **rutz**) să-i spună tatălui său. Laban reacționează alergând înapoi pentru a-și întâmpina oaspetele și a-l îmbrățișa, dar amintirea noastră despre ochii lucitori ai lui Laban pe brățările de aur ale Rebeccăi ne poate face să ne întrebăm cât de dezinteresată se va dovedi această răbufnire de ospitalitate. Dacă prima sa declarație față de Iacov (versetul 14) este o afirmare a rudeniei, următoarea declarație consemnată (versetul 15) este un preambul al unei sesiuni de târguri și dezvăluie întâmplător că Laban deja storcea muncă neplătită de la ruda și oaspetele său de o lună.

De-abia acum aflăm o informație despre Rașela, care în cazul Rebeccăi fusese anunțată îndată ce fata sosise la fântână: că fata era foarte frumoasă. Această mică diferență de strategie a expoziției dintre cele două versiuni ilustrează frumos cât de mult pot fi redesfășurate aceleași materiale, pentru a sublinia o anumită idee. Frumusețea Rebeccăi face parte din identitatea ei obiectivă într-o scenă pe care o domină, un element al nubilității ei de rasă, împreună cu virginitatea ei, și astfel este anunțată la momentul potrivit când ea intră în scenă. Pe de altă parte, frumusețea Rașelei este prezentată ca un element cauzal al atașamentului deosebit al lui Iacov față de ea, iar acest lucru, la rândul său, este teribil de încâlcit în relația dintre cele două surori și în competiția lor pentru Iacov. Așadar, elementul esențial al frumuseții Rașelei nu ne este dezvăluit până când nu sunt prezentate formal Rașela și Lia (versetele 16-17), ca preludiu al înțelegerii privind prețul miresei, așa că poate fi împletit ambiguu cu prerogativele surorii mai mari față de cea mică și întărit prin contrast cu „ochii blânzi” ai Liei (probabil, singura ei calitate, sau poate, de fapt, interpretat ca un mare defect fizic, „ochi slabi”). Se poate vedea clar că scena tipică a logodnei, departe de a fi un mijloc mecanic de prefabricare narativă pentru transmiterea către cititor, inițial, a unui erou celibatar, apoi un bărbat căsătorit, este tratată cu o flexibilitate care o face un instrument maleabil de caracterizare și prevestire.

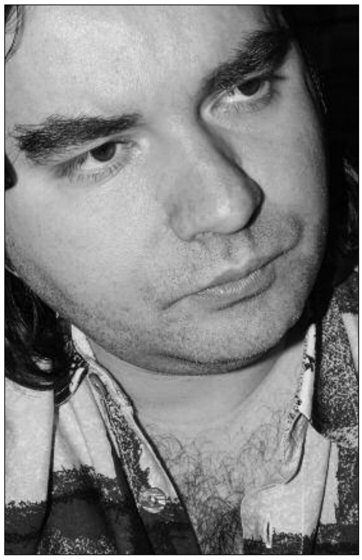
Următoarea apariție explicită a acestui gen de scenă tipică (*Exodul* 2:15-21) este cea mai solidă versiune, dar forța convenției este demonstrată de faptul că în cele șase-șapte versete rapide apar toate elementele necesare. Moise, născut în Egipt, a fugit într-o țară străină, Madian, unde cunoaște pe cele șapte fiice ale preotului madianit Reuel, care au venit să scoată apă de la fântână. În acest caz, străinul trebuie să alunge un grup de păstori ostili, înainte de a scoate apă și a adăpa turmele, după cum cere convenția. Fetele aleargă să-i spună tatălui lor, fapt care în această variantă accelerată a scenei tipice nu este declarat independent de narator, ci menționat în treacăt de Reuel în primele cuvinte din dialogul animat dintre el și fiicele sale: „De ce v-ați întors repede (**miharten**) astăzi?” (versetul 18). La fel de concis, ospățul de întâmpinare nu este relatat direct, ci sugerat în cuvintele finale ale lui Reuel din dialog: „De ce ați lăsat bărbatul afară? Chemați-l ca să mănânce pâine!” (versetul 20). Cele două fraze următoare ne informează pe scurt că Moise locuiește în casa lui Reuel și că i s-a dat de soție una dintre fete, pe Sefora.

Aceste câteva versete pot părea o tratare atât de sumară a convenției, încât aproape nu se observă, dar de fapt aceasta este exact genul de scenă tipică de logodnă de care are nevoie Moise. În primul rând, orice prezentare care ar face mai vizibil personajul Sefora, decât faptul că este una dintre cele șapte fiice nubile ale lui Reuel, ar dezechilibra episodul, căci caracterul ei independent și relația sa cu Moise nu vor juca un rol semnificativ în narațiunea ulterioară. (Unicul episod enigmatic al Căsătoriei Rudelor de Sânge nu este o excepție). Dacă această versiune poate fi interpretată ca un scurt rezumat al convenției, este potrivit, pentru că ține la distanță pe bărbatul Moise și implicarea sa personală. Din perspectiva unei anumite stilizări și de-a lungul poveștii sale, nu ni se vor dezvălui detalii despre viața domestică, despre care primim informații în narațiunile patriarhilor sau în poveștile despre David. Efectul stilizării este cu siguranță întărit prin introducerea numărului șapte în cazul tinerelor femei, detaliu care permite unui scriitor rafinat să confere narațiunii calitatea intenționată, arhaizantă, a unei povești folclorice. În același timp, felul de a scoate apa aici este foarte potrivit pentru Moise. El nu se confruntă doar cu un obstacol, ci și cu dușmani pe care trebuie să-i alunge, ceea ce nu este surprinzător pentru ucigașul supraveghetorului egiptean, viitor eliberator al poporului său și comandantul său militar în patruzeci de ani de războaie purtate în pustie. Naratorul folosește verbul **moshia**, „a salva”, pentru salvarea de către Moise a celor șapte fete, indicele lexical pentru rolul său viitor de **moshia**, salvatorul național. În orice caz, apa scoasă din fântână are rezonanță specială în cariera lui Moise, iar fiicele lui Reuel par să pună accentul pe actul fizic al scoaterii apei. Iată cum povestesc ele tatălui lor întreaga întâmplare: „Un egiptean oarecare ne-a apărat de păstori, ne-a scos apă și ne-a adăpat oile noastre” (**daloh dalah**, repetiția care intensifică infinitivul lângă verbul perfect). Pruncul Moise a fost salvat de pe apă, botezat cu un nume care însemna „scos din apă”. Conducătorul Moise își va conduce poporul în mod miraculos prin marea care apoi se va închide deasupra dușmanilor săi; iar în pustie va scoate apă din stâncă, dar cu o izbucnire de nerăbdare pentru care va fi condamnat. Poate că scena tipică a logodnei lui Moise nu ne spune mare lucru, dar ne spune doar atât cât trebuie să știm despre protagonist în acest punct al narațiunii.

Traducere din limba engleză de
Liana ALECU

Tipare onirice în expansiune





Ne aflăm în faţa ultimului volum antum al poetului Corneliu Antoniu (1940 - 2021), preşedintele filialei Sud-Est a Uniunii Scriitorilor din România şi directorul fondator al revistei literare *Antares*. Apărută în colecţia „Cele mai frumoase poezii" a Editurii Herzog, prezenta antologie evidenţiază o temperanţă aparte în acord cu stările naturale, ritm care influenţează accentuat interioritatea iubitoare de frumos a poetului. Conotaţiile orfice nu fac decât să sublinieze latura misteriosofică proprie acestor versuri. Valorile entropice ale exteriorului, adeseori situate în zone obscure, nu fac posibilă o comunicare susţinută. Retragerea din lume apare drept una dintre soluţiile principale. Solitudinea va accentua traiul printre simboluri perene şi inevitabile estetizări. Sufletul poetului Corneliu Antoniu parcurge căi spiralate, parte dintr-o călătorie tremurătoare pe ape mutabile, dăruite transfigurării. Marea este o adâncă oglindă, favorizând diseminările onirice. Umbra şi taina vor fi mereu apropiate poetului, aşa cum cele mai intime aspiraţii ale lui stau sub semnul marilor plecări. Toate aceste experienţe au parte de asumări profunde. Transcendenţa enigmei are întotdeauna ceva fascinant: *Nu se pot spune în cuvinte,/ Şi mai cred că ea nu există.// În pasărea aceea nu stă nimeni/ Ea e din aer şi vânt./ Uneori însă/ Cineva se aude înăuntru/ Răsucind o cheie şi atunci/ Pasărea se roteşte pe o tipsie/ Cu rumeguş./ Sau aerul sau vântul dimprejurul ei/ Sau chiar rumeguşul de pe tipsie -/ Pentru că pasărea, v-am spus,/ Nu cred să existe/ Iar cântecul e de pe altă lume.*

Neîntrerupta proximitate a esenţelor scoate la iveală ipostaze accentuate ale detaşării de contingenţă. Plutirea printre semne pare a fi una dintre profesiunile de credinţă ale lui Corneliu Antoniu. Propensiunea spre verticală caracterizează numeroase poezii din antologie. E rostit adeseori şi numele flăcării care animă interiorul liric. Dramele zborului frânt se regăsesc frecvent *în mlaştina unei imagini*. Îndelung invocatul heruvim ar putea fi găzduit de o grădină paradisiacă. Ecourile poeziei pure sunt adânc recognoscibile: *Trăim numai atât/ Cât ţine cântecul:/ Florile gerului -/ Pe un ochi de geam./ Ni se cuvine o lebădă/ Spulberând nămeţii,/ Dar zăpada fuge din noi/ Galopând, galopând.* Durerile ceasului au ample conotaţii existenţiale. Treptat, compensatoriu, ne surprinde un vertij al hergheliilor florale. Dar suplicierile nu s-au îndepărtat, marcând cu acuitate statura poetului. Rănile cresc în continuare, nefiindu-le ocultat chipul. Dorul este mare, vegheat fluid într-o zodie *de ceară şi absint*. Zvonurile nocturne aduc în scenă enigma. Scufundările vor revela o lume nu lipsită de pericole. Prin suflet trec cuţite sclipitoare. Sintagmele poetice ale lui Corneliu Antoniu au capacitatea de a fascina, *Cuvinte sau altceva. Clopote vii*. În absolut, e urmărit harul unui cer senin al purităţii ochilor de copil. Visele au un statut intermediar, între extincţie şi revitalizare, atinse fin de eternităţi selenare. Poetul stă uneori sub dominaţia transelor regresive care îl proiectează pe tărâmul inefabilului copilăriei. După acestea va urma procesul oglindirilor plutonice: *Trece un om pe câmp/ Şi e negru ca pământul/ Trece şi nu-l cunoşti, nu-l vezi/ El e atât de negru/ De parcă-l calci/ Parcă-l însămânţezi/ Cu gândurile tale/ Cu oglinda ta*. Farmecul mării ia accepţiuni soteriologice. Câteodată avem de-a face cu tuşe cromatice transparente. Un scrin secret poartă dureroasa rostogolire a melancoliei. Ceea ce se ascunde va avea mereu potenţialitatea revelaţiei.

În creaţia poetică a lui Corneliu Antoniu, motivul oglinzii naşte cuprinderi labirintice, poate vindecătoare, cândva. Dematerializările nu sunt departe, concurând dansul păsărilor. Mutaţiile interne au valenţe primordiale şi privesc spre lumânările ce apropie figuri supramundane. Uneori primează radicalismul unor verdicte aproape esoterice: *Cum spuneam/ Florile au îngenuncheat./ Dar sunetele nu se auzeau./ La un semn/ Au uitat de dureri/ Şi au căzut la pământ/ Desfiinţându-l.* Întunecările poartă promisiuni greu elucidabile, marcate de incandescenţă. Nu puţine poezii din carte se încadrează unor tipare onirice în expansiune: *Vine fierarul de lumânări/ Şi-l întreabă pe croitorul de flăcări,/ Îl întreabă ce ştie,/ Îl întreabă ce face.// Croitorul de flăcări nu este nicăieri,/ Aşa că fierarul de lumânări se întoarce,/ Întreabă în stânga,/ Întreabă în dreapta,/ Dacă l-a văzut cineva pe croitorul de flăcări// Dar nimeni nu ştie de croitorul de flăcări,/ Nimeni n-a auzit de croitorul de flăcări -/ Într-una din zile i-am auzit/ Într-una din zile i-am văzut,/ Cum îl întrebau ce face/ Şi cum îl întrebau ce ştie -/ Şi uite-aşa trece noaptea/ În oraşul acela nemaivăzut -/ După expresia lui, punându-şi pălăria:/ Bună seara domnilor, bună seara.* Între apă şi vis pulsează o inimă care caută noi şi noi idealuri. Poetica lui Corneliu Antoniu nu evită lacrimile impresionante ale norilor, forme eterate anunţând siajul thanatic. *Inima roşie a melancoliei* va fi ridicată la nivel de paradigmă. Poetul transformă şi se transformă fundamental: *(...) Deci:/ Soarele se apropie de sosire/ Şi mari focuri se sting în cratere lumeşti,/ În timp ce organistul închide porţile şi poruncile,/ În timp ce organistul se ridică la cer.* Extincţia e văzută ca prilej pentru evoluţii ulterioare semnificative. Din zona apolinică a sentimentului, *fluturele de diamant* veghează contemplativ mult aşteptatele dezvăluiri.

Finalul antologiei scoate în evidenţă câteva repere critice despre poet. Vom cita, elocvent, un scurt pasaj din cronica realizată în 1982 de autorul neuitatelor *Fragmente din regiunea de odinioară,* Virgil Mazilescu: „Contemplarea artei din unghiul mai mult sau mai puţin incomod al realităţii directe ar putea să devină pentru Corneliu Antoniu, dacă autorul va avea răbdarea să i se supună îndelung şi cu metodă, o traiectorie fertilă, o cale poetică regală".

Octavian MIHALCEA

Spre culmile duplicității, într-un roman de Gheorghe Filip



Viața orașelor de provincie rareori reușește să iasă din conotația cu care acestea sunt percepute, grație unei literaturi care le-a consacrat imobilismului, monotoniei, intrigilor mărunte și ifoselor aristocrate, protipendadelor conservatoare și debusolării, carierismului și mediocrității – statut greu de depășit chiar și în proza de ficțiune. Romancierul **Gheorghe Filip** știe acest amănunt al spiritului târgoveț și îi testează veridicitatea, explorându-i fauna, într-o conflictualitate plină de duplicități, de ipocrizie și alte ticăloșii, cu *Orgiile de la Glimboca* (Editura TipoMoldova, Iași, 2021) – titlu care sondează, cu șansele lui, opțiunile unui cititor greu de recuperat din inerție și facil. Autorul, un condei versat (romanele *Directorul de imagine*, *Nepotul lui Mefisto*, *Crucea Sudului*, *În rândul lumii*, *Muzeul viu* etc.), creează personaje surprinzătoare, le implică în situații relevante, le testează calitățile și defectele, dar le lasă



onomastic în anonimat, fiindcă sunt chemate doar să ilustreze, nu să consacre tipologii.

Romanul *Orgiile de la Glimboca* pare să facă totuși o selecție, însă reprezentativitatea nu interesează mai mult decât cazuistica; nici în individualitatea lor personajele sale nu reprezintă o specie, ci doar antrenează și întrețin relații sub determinații totuși previzibile, controlabile, latențe care nu exclud surprize majore. Și de data aceasta (ca și în cazul romanului *Trâmbița primului înger*, Editura Hoffman, 2011), firul narativ debutează în ritm moderat, cu premise diluate din care mai târziu se desenează situații conflictuale dramatice: Mugurel – un redactor-șef de ziar local, Vera – soția lui, fostă secretară a deputatului Dodel Găvănici, acum secretară la o firmă privată, un oarecare Ariton – mic bișnițar cu ambiții tainice, primarul semidoct Marinaș, viața monotonă a urbei care se simte și în familii, câțiva gazetari care fac eforturi ca să le supraviețuiască „fițuica" și, mai ales, demagogia sclerozată pe toate nivelurile administrației locale, ale partidelor și ale politicienilor care le reprezintă. Caracterele mocnesc sub neputințe, în așteptări și în parvenitismul disimulat sub curtoazii și obediențe străvezii – se fumează reflex, adesea cu funcție fatică, și se bea, emfatic, multă cafea.

Evenimentele din intimitatea familiilor se difuzează adesea amplificate, mai ales când este vorba despre notabilități, și ele fac deliciul comunicării în șoaptă: „Se bârfește pe la colțuri că prima femeie care a apelat la acest adăpost (de zi, **n.n.**) a fost însăși doamna primar. I se păruse că Marinaș al ei se încurcă în niște lucruri nu tocmai curate, se îngrijorase, îl rugase să nu se mai amestece (...) Furios, îi scăpă câteva scatoalce, se auzi cum pliciuie palmele pe obrazul ei, un pumn i se afundă în coaste, iar altul o nimeri exact la coada ochiului, stricându-i rimelul..." (p. 26). Mare parte din atenția autorului se concentrează spre „fițuica" locală, spre Mugurel și cei patru redactori ai săi care, după ce terminaseră liceul, nu găsiseră nimic de lucru în oraș, dar care „nu aveau timiditățile generațiilor de dinaintea lor", lucru grație căruia se avântau în investigarea unor subiecte sensibile, însă de interes gazetăresc. Mugurel are înclinații scriitoricești și concepe un roman („planul romanului" care separă capitolele cărții) cu care să se sustragă „dureroaselor zădărnicii", fiindcă simplul joc al căsniciei este mai mult o iluzie: „Parcă locuia într-o cameră de hotel, în care se întâlnea din când în când cu o femeie. Se întreba uneori dacă o iubea pe Vera și nu știa ce să-și răspundă. Mai degrabă nu, de vreme ce nu-l interesa nimic din ce făcea ea. I se părea ciudat că niciunul nu are niciun fel de emoție în preajma sau în legătură cu celălalt. Dacă într-o bună zi unul dintre ei n-ar mai sosi la *hotel*, nu s-ar întâmpla nimic, nicio dramă" (p. 34). Alta va fi situația și altele condițiile în care se rupe căsnicia colegului său Tudy.

Politicienii locali trăiesc într-o lume a lor, măcinată de invidii, de concurențe neloiale și de falsul *no combat*: Dodel Găvănici ucenicește pe lângă senatorul Titi Răceală și îi observă slăbiciunile, dar și calitățile de politician, primarul Marinaș se ține adânc înrădăcinat în funcția de autoritate locală, iar impetuosul Ariton se lansează și el pe scena politică, punându-și pe jar adversarii cu jocul său imprevizibil, nu însă și infailibil, iar campania electorală este în măsură să releve toate racilele unei societăți care nu se autodepășește, ci se zbate, în schimb, în aceleași tipare de lemn, fiindcă „fiecare epocă își are lemnul ei", cum observă un oarecare Coleașă, un soi caragialesc de cetățean turmentat.

Autorul alternează cu abilitate planurile acțiunii, fără a ieși prematur din fermentul campaniei percepute între *fani* și *profani*, între psihoze și aspirații. „Se petrec însă lucruri mult mai grave, care țin de absurd și de tragic. Prietenii se dușmănesc și se trădează cu îndârjire; frații se încaieră de câte ori se întâlnesc...", spune Mugurel (p. 121), parcă

anticipând iureşul stratagemelor ce se vor pune în mişcare. Marinaş intră prematur în febra competiţiei, cu toată susţinerea deputatului Dodel; umbra lui Ariton îl urmăreşte. Sfatul deputatului e să-şi ia un concediu, să călătorească: „Du-te la greci, pe o insulă d-aia a lor, la turci, prin strâmtoarea aia cu nume de piftie – Dardanele" sau „du-te undeva pe coclauri, la munte, unde nu cântă nici mierla, nici cucul. Fă nişte escaladări, ceva, caţără-te pe stânci, urlă ca indienii, ca Tarzan, încaieră-te cu un urs, numai să uiţi de paţachina asta de Ariton!" (p. 114).

Ridicolul face şi el parte din simptomatologia campaniei febrile: musculiţele care invadează urbea pot fi ori nişte omuleţi (sosiile din umbră ale localnicilor), ori nişte insecte înveninate care atacă creierul. Ziarul se arată prudent şi nu iese încă în campanie, or neutralitatea lui îl îngrijorează pe Ariton, care încearcă mituirea unor gazetari (Vio) sau compromiterea altora (Tudy). Primarul Marinaş se teme de Ariton, fiindcă are bani: „Mie nu mi-e frică decât de cei cu bani. Ăştia pot cumpăra orice şi pe oricine" (p. 90), şi astfel se gândeşte că „n-ar fi rău să avem de partea noastră ziarul" (p. 91), fiindcă la vremuri de încăierare stârneşte interes, şi de aceea aşteaptă încuviinţarea lui Dodel, fratele lui Mugurel (redactorul-şef). Tudy, investigatorul de specialitate, este fotografiat la „Dărâmături" (cârciuma deochiată a lui Ariton), în desfrâu cu fetele de acolo, de care se bucură toate notabilităţile locale. Ziaristul, după ce descoperă ce i se întâmplase, se îngrijorează, dar, din neglijenţă, pozele compromiţătoare sunt văzute de însăşi soţia lui; în consecinţă, femeia îşi ia copiii şi pleacă la mama ei.

Ariton vrea să cumpere ziarul, dar este refuzat. Mugurel dă semnalul începerii campaniei cu editorialele sale surprinzătoare, care par atacuri chiar la adresa fratelui său, deputatul Dodel. Starea de confuzie se adânceşte: Ariton, consiliat de un specialist bucureştean, se anunţă cu sorţi de izbândă. Primarul face uz de autoritate şi îi trimite adversarului controlul financiar la firmă, după tipicul cel mai uzual şi facil. Tensiunea epică va creşte şi ea odată cu agitaţia campaniei. Mugurel nu reuşeşte să-l scoată pe Tudy din depresia adusă de compromis, dar şi de plecarea soţiei. Reuşeşte măcar în parte Vio, cu farmecele ei feminine.

Întâlnirile de lucru adună în jurul lui Marinaş oameni de încredere: şeful poliţiei locale, directorul spitalului şi alţi trepăduşi fideli. În timpul unei astfel de întâlniri, şeful poliţiei locale este chemat şi înştiinţat că Ariton are camere de luat vederi în localul său deocheat şi că toţi care fuseseră la „fetiţele" lui puteau fi compromişi oricând, dacă nu ar fi răspuns şantajului. Îngrijorarea creşte şi toţi ştiu că au de apărat nu doar funcţia, ci şi onoarea personală. Tudy este disperat şi se pune la dispoziţia lui Ariton, primind să-l determine pe redactorul-şef să-i vândă ziarul. Dodel este surprins să se găsească atacat în editorialele „fiţuicii" chiar de fratele său, Mugurel. Nimeni nu mai ştie cine îi este camarad şi cine îi este adversar. Suspiciunea tronează, dar nu strică ierarhia intereselor şi, astfel, maşinăria demagogiei merge mai departe, după psihologia slăbiciunilor şi după fermitatea intereselor: „Nu va mai rămâne nici un colţ neasfaltat, va racorda străzile uitate de-atâta vreme la apă şi canalizare, va introduce gaze; stadionul va avea nocturnă şi gazon din Olanda, va aduce fotbalişti străini, în aşa fel încât în mandatul său echipa să intre în prima divizie; va aduce arbuşti din Italia, cocotieri din Brazilia, struţi şi canguri din Australia..." (p. 143).

Ziarul face campanie ambiguă prin editorialele lui Mugurel, încât îşi arată importanţa în astfel de situaţii şi se aud chiar voci radicale: „Eu", prinse curaj Coleaşă, „am făcut o propunere: să dăm foc şandramalei şi să terminăm o dată pentru totdeauna (...) Au ars ele depozite de materiale de construcţii, de cherestea, restaurante, făbricuţe, ce ar conta dacă ar arde şi un ziar?" (p. 153)

Dodel, care-i părea lui Marinaş duplicitar, făcuse demersuri secrete, şi deputatul primeşte un ultimatum de la şeful său de partid: „Ai de ales între partid şi ziarul fratelui tău" (p. 190). Iar de aici mai e puţin până la decizii similare care să îl descurajeze pe Ariton: „În acest timp, la *Dărâmături* apăruseră două buldozere însoţite de poliţişti" (p. 229), care motivează sec demolarea: „Tot ce s-a făcut aici a fost ilegal, fără nici o autorizaţie" (p. 230).

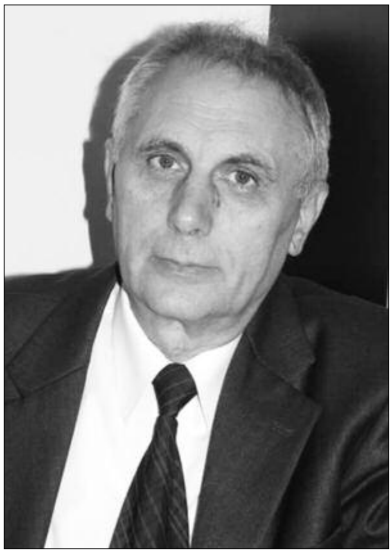
Mugurel, după o discuţie lămuritoare avută cu fratele său, deputatul Dodel, se va descoperi trădat chiar de cei din preajma sa: „Dacă altădată poate colegii îl invidiau – în comparaţie cu ei, era un realizat, avea slujbă, casă, nevastă, copii, avea totul, adică –, acum îl compătimesc. Acum nu e decât un Iov bubos pe o grămadă de gunoi" (p. 200), fiindcă Dodel decisese să rămână fidel partidului şi îşi va abandona fratele. „Uite", continuă Dodel, văzând că reacţia nu vine, „eu cred că şi tu ai putea fi redactor-şef. Chiar mai bun decât el, mai echilibrat şi fără tendinţa de a-i umili pe ceilalţi", îi spunea el lui Tudy. Curând are loc o şedinţă neobişnuită cu detronarea şefului în numele democraţiei, al schimbării şi, la propunerea lui Vio, Tudy este ales în unanimitate redactor-şef. Şi ofensiva contra celor incomozi culminează cu retragerea neaşteptată a candidaturii lui Ariton, pe motive de sănătate.

Epilogul, altfel destul de scurt, aduce *post factum* lămuriri suficiente de ordin moral şi poate chiar de ordin biografic: autorul a fost multă vreme redactor-şef al unui ziar local, până când el însuşi va fi trăit o experienţă similară. Marinaş a câştigat încă un mandat şi îşi face o casă de vacanţă pe Rucăr-Bran, unde se bucură de compania unei fete de la partid. Dodel câştigă şi el un nou mandat în acelaşi colegiu şi conduce un grup parlamentar de rugăciune, iar Mugurel, din mila primarului şi la stăruinţa deputatului, conduce o echipă a domeniului public. Ariton, ajuns acum *nea Ariton* sau *Tonel*, pierde afacerea de la *Dărâmături* (acolo se va construi o mănăstire de maici), însă aşteaptă răbdător viitoarele alegeri. Mugurel este părăsit de Vera (fiindcă femeile au mai puţine prejudecăţi decât bărbaţii). Tudy, după ce trăieşte euforic bucuria funcţiei, se descoperă nepotrivit pentru ea, şi salvarea vine în cele din urmă tot de la deputat, care desfiinţează ziarul; Tudy ajunge la primărie să redacteze un buletin informativ periodic. Însă Vica, soţia lui, se convinge că Tudy fusese victima unei înscenări ordinare, îşi ia copiii şi se întoarce acasă – o repunere în ordine a lucrurilor, după ce feţele hâde ale personajelor vor fi manifestat dezinvolt sau în consecinţă caractere deformate, după interesele lor alunecoase.

Aşadar, *Orgiile de la Glimboca* ar putea să nu aducă nimic nou cititorului român de azi, obişnuit cu imagini scurse pe diferite căi spre public din tainiţele unor campanii electorale, din scenariile lor uluitoare pentru omul de bună credinţă care gândeşte şi nădăjduieşte pozitiv. Orânduirea lor într-un nou scenariu este, fără îndoială, de natură să supraliciteze cu măsură verosimilul, machiavelismul, caragialescul cronic. În plus, romanul lui Gheorghe Filip este o lectură agreabilă, cu vibraţii în umorul inteligent, în rostiri surprinzătoare, în detaşări raţionale şi în atitudini care probează maturitatea observării, exerciţiu şi har prozastic.

Iulian CHIVU

Un povestitor între realitate și fantezie



Prin noua sa carte, *Unsprezece povestiri şi o ficţiune*, apărută la Editura Rawex Coms, în 2020, **Florentin Popescu** reconfirmă faptul că este nu numai un valoros cronicar şi istoric literar, eseist ancorat în problemele culturii româneşti actuale, alcătuitor şi conducător de reviste literare, ci şi un scriitor care s-a impus deopotrivă ca poet şi ca prozator. Ultima sa carte de povestiri este nouă, pe de o parte, tematic, pentru că include câteva povestiri cu întâmplări actuale, din vremuri de pandemie, dar şi din mediul urban, mai puţin frecventat anterior decât cel rural, precum şi o ficţiune, iar pe de altă parte, ca modalitate narativă, în măsura în care autorul conferă noi valenţe unor mijloace artistice prezente şi în alte povestiri anterioare şi care configurează ceea ce am putea numi un realism înclinat spre fantezism literar. Fantezismul povestirilor lui Florentin Popescu rezidă în finalurile acestora, care, unind inteligenţa autorului cu imaginaţia şi



sensibilitatea acestuia, nu contrazic cursul realist al întâmplărilor, dar îl pun într-o lumină nouă, uneori aşteptată, alteori surprinzătoare.

În ordinea expunerii în volum, care cred că nu e întâmplătoare, primele povestiri fac legătura cu cele din volumele anterioare, *Furca şi alte povestiri* (2016) şi *Povestiri din Anul Cocoşului de Foc* (2017), atât prin faptul că se referă la sat şi universul copilăriei, cât şi prin înţelesurile care li se conferă întâmplărilor, de reper al unui moment sau altuia din viaţa comunităţii, cum ar fi pregătirea pentru moarte şi schimbarea vieţii rurale prin cooperativizare, sau de simbol pentru trecerea copilului spre adolescenţă şi pierderea copilăriei. Naraţiunile curg treptat, cu plăcerea de a fi spuse, de la introducere până spre final, pe parcursul lor autorul având răgazul necesar să proiecteze decorul în care au loc, să-şi caracterizeze personajele, să le pună să dialogheze sau numai să monologheze şi, mai ales, să capteze atenţia cititorului spre un deznodământ amânat şi, întrucâtva, imprevizibil. Aici, în turnura de la povesirea realistă sau verosimilă la finalul cu rol simbolic, afectiv sau / şi sapienţial, se află şi joncţiunea dintre realismul prozei lui Florentin Popescu şi dimensiunea ei fantezistă.

În prima povestire, *Clopotarul*, un fost inginer, provenit din mediul rural, după ce profesează o viaţă întreagă la o întreprindere ploieşteană, se retrage la pensie în satul natal, la casa părintească, şi se gospodăreşte singur, pentru că soţia, orăşeancă, nu concepe să trăiască la ţară. Totodată, pasionat de melodia diferită a clopotelor bisericeşti, în funcţie de evenimentele pentru care erau bătute, devine şi clopotarul satului şi, simţindu-şi sfârşitul aproape, vizitează un clopotar mai tânăr dintr-un sat învecinat, cu care se învoieşte să-i tragă şi lui clopotele atunci când i se va întâmpla să moară. După câteva zile află, însă, că mai tânărul său coleg a murit strivit de un copac pe care-l tăiase cu drujba, ceea ce îl face să mediteze la adevărul zicalei care spune că „Omul propune şi Dumnezeu dispune”. Desigur, aici finalul nu este atât fantezist, cât neaşteptat, dar conectează povestirea la o zicală reprezentativă pentru o întreagă literatură populară sapienţială, ceea ce conferă întâmplărilor o cu totul altă turnură decât aceea a unei vieţi care ar decurge linear, conform proiectării sale de către om.

Următoarea povestire, *Vaca lui Chiostec*, ne oferă spectacolul unui parastas la moartea bătrânului Chiostec şi, prin amintirea uneia dintre babele prezente, care ne transpune în perioada colectivizării, aflăm că până şi vaca răposatului refuzase înregimentarea la colectivă, întorcându-se în fiecare zi de la păşunat la casa omului şi nu, împreună cu celelalte vite, la grajdul comunal. În schimb, viţica vacii, deci a doua generaţie colectivizată, se întorcea cu întreaga cireadă la grajdul destinat tuturor. Totuşi, finalul care dă de gândit nu este acesta, ci întâmplarea, pe care o spune o altă bătrână, anume că ar fi văzut juninca prezentă în cimitir la funeraliile lui Chiostec, ceea ce, dacă întâmplarea ar fi reală, ne pune într-o stare de perplexitate, iar dacă e iluzorie, ne plasează, din nou, pe teritoriul credinţelor populare, care pot provoca şi halucinaţii.

Urmează două povestiri autobiografice, *Vişinul* şi *Duman*, prima – o reeditare, cu lupta dramatică a copilului aflat înaintea primului an de gimnaziu buzoian cu puhoaiele ieşite din matcă, pentru a-şi salva vişinul de a nu fi smuls şi înecat de ape, a doua – despre drumul pe jos al liceanului, împreună cu tatăl său, pentru a duce un tăuraş de doi ani, năbădăios şi neînvăţat cu funia, într-o altă comună, la ORACA (Oficiul Raional pentru Achiziţii şi Contractări de Animale). Dacă prima povestire

impresionează prin zugrăvirea naturii dezlănțuite și prin eforturile copilului de a i se opune, iar a doua, prin descrierea drumului, ba pe făgașul unui râu, ba în câmp deschis, și prin vigilența celor doi păzitori care încadrează animalul spre a-l menține pe traseul dorit, în schimb ambele se încheie cu o pierdere: a pomului înghițit de valuri și, respectiv, a juncanului contractat, care, urcat, finalmente, într-un camion, împreună cu alte vite, aruncă o ultimă privire spre licean, înainte de a-și întoarce capul în altă parte. Dincolo de alte înțelesuri posibile, ambele finaluri simbolizează și pierderea unei realități de altădată a vieții satului românesc.

Situată la mijlocul cărții, nuvela *Un caz lipsit de empatie* ne poartă, împreună cu un proaspăt absolvent al Facultății de Sociologie, atât în mediul industrial, al unei fabrici în care tânărul sociolog primește de la director cu totul alte însărcinări decât cele specifice profesiunii sale, cât și în mediul academic, universitar și de cercetare științifică, unde același tânăr are posibilitatea să se afirme plenar și unde, printre cursanții la orele sale de pregătire a candidaților la examenul de admitere la Sociologie, se numără și fiul fostului director de întreprindere. Aici, se schimbă nu numai mediul rural cu noi medii sociale, pe care autorul le străbate cu dezinvoltură, ci și înțelesul finalului, care, de data aceasta, sugerează nu o pierdere, ci un posibil câștig al evoluției societății românești (care, însă, n-a fost să mai fie).

Povestirile referitoare la situații generate de pandemie (*Interdicția, Din vremea pandemiei, Suferințele domnului Teo Schimnicu în vremuri de pandemie*) converg, la rândul lor, spre un deznodământ surprinzător, fie sapiențial, fie tratat cu umor sau / și cu o bună doză de ironie. Către înțelepciune înclină narațiunea despre bătrâna scutită de amendă de trioul format dintr-un polițist, un reprezentant al M.A.I. în teritoriu și un soldat, deși femeia încălcase interdicția din starea de urgență și fusese surprinsă în Noaptea de Înviere în cimitir, aprizând o lumânare la mormântul moșului ei. Pline de umor și ironie sunt scurtele relatări ale unor situații ieșite din comun, adunate sub titlul *Din vremea pandemiei*, câteva dintre ele figurând și pe cele două coperți interioare ale volumului, semn că autorul apreciază gustul cititorului pentru întâmplări comice, fie acestea reale sau născocite. Astfel, în perioada în care vârstnicii nu aveau voie să iasă din locuință în afara unui interval de două ore, decât pentru a-și plimba animalele, un cetățean, se înțelege, senior, întrebat de o patrulă de ce a ieșit din casă, a scos dintr-o geantă tip sport un mic acvariu cu un peștișor și, la nedumerirea oficialului, „Ce, ăsta-i animal?!”, a răspuns sigur pe el: „Că doar n-o fi vreo plantă?!” De un umor burlesc este și personajul Teo Schimnicu, care, oprit de pandemie să-și mai asculte intervențiile critice la diferitele cenacluri literare, își exersează alocuțiunile, atunci când soția este plecată după cumpărături, în fața etajerei cu oale și cratițe din bucătărie.

Ultimele povestiri nonficționale (*Personajul doctorului Maximilian Capralis*, *Fuga de somn* și *Îngerul păzitor*) se referă, fiecare, la câte un personaj care, dacă ar fi real, ar fi cel puțin excentric, deși, mai curând, pare a fi imaginat de autor ca atare. Pacientul la care se referă doctorul Capralis, la o întâlnire în patru la o terasă, este ciudat și mai curând ireal decât real, pentru că, rămas în timpul evenimentelor din 1989 în posesia unei mașini de scris a Editurii pentru Sport și Turism, insul nu-și găsește liniștea de om „cinstit până la Dumnezeu” decât după patru sau cinci ani, când, în urma numeroaselor adrese la Editură, la Centrala Editorială, la Ministerul Sportului, la Arhivele Statului, primește de la ultima instituție o scrisoare cu mențiunea că patrimoniul fostei edituri a fost casat și că este exonerat de orice obligație. Insomniacul întâlnit de scriitor la o terasă îi povestește acestuia o serie de vise coșmarești, care nu-l lasă să doarmă, și își expune teoria despre relația dintre alimentele consumate și coșmarurile avute. Întâlnirea se încheie cu propunerea scriitorului de a comanda niște mici și o bere, însoțită de asigurarea că mititeii nu sunt făcuți din carnea vreunui porc african, ca omul să viseze că este fugărit de canibali, căci canibalismul a dispărut de peste tot, la care cel chinuit de vise răspunde șovăielnic: „Parcă poți să știi!” Ultimul excentric este cel care își dă în judecată îngerul păzitor pentru toate necazurile îndurate și cere asistența unei tinere avocate. Întâmplarea istorisită de avocată colegilor de barou declanșează o vie dezbatere printre aceștia cu privire la legalitatea unui asemenea proces, argumentele și contraargumentele aducând a spectacol de idei între oameni rupți de lumea reală.

Ficțiunea care închide cartea, *Victoria celor șapte arte*, își imaginează înflorirea fără precedent a artelor din Carpathia anului 2040, grație programului „Carpathia educată”, inițiat de luminatul președinte carpathian, și susținerii materiale binecuvântate din partea forului legislativ și a celui executiv. Ficțiunea deplinei libertăți de expresie și creație constituie o întoarcere pe dos a universului lui Orwell din romanul său publicat în 1948 și intitulat *1984*, ca dovadă că lumea orwelliană ne este contemporană mai mult ca oricând, generând nevoia de eliberare și evadare.

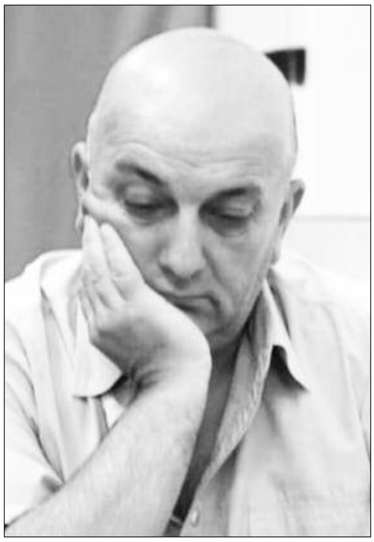
Pe lângă alternarea între realism și fantezie, Florentin Popescu folosește multiple mijloace artistice, prin care își relevă talentul și meșteșugul bine stăpânit de povestitor. Ca trăsătură stilistică de conținut ideatico-afectiv, este de menționat gama largă a sentimentele prin care autorul se raportează la oameni, dar și la făpturile animale (*Duman*) sau chiar vegetale (*Vișinul*), cum sunt duioșia, nostalgia, suferința, bucuria, încrederea, umorul, ironia și înțelegerea.

Dintre particularitățile de expresie, remarcabile sunt imaginile naturiste din unele povestiri, caracterizarea succintă, dar esențială a personajelor, fie prin spusele, fie prin faptele lor, redarea unor povestiri în cadrul mai larg al altei povestiri și, nu în ultimul rând, limbajul plin de naturalețe, aparent colocvial, dar, de fapt, pe cât de exact, pe atât de sugestiv și de plastic, fără zorzoane de prisos, însă nu lipsit de măsura cuvenită a diferitelor figuri de stil, cum ar fi epitetele și verbele cele mai caracterizante și suculente.

Florentin Popescu descoperă diferite înțelesuri ale oamenilor și ale lumii, pe care, în povestirile sale, le luminează prin deplasarea perpetuă, uneori aproape imperceptibilă, alteori voit sesizantă, dinspre realitate spre fantezie.

Ioan N. ROȘCA

Criticismul politic și cultural de ieri - viabil și azi?



Cu vechea carte de **publicistică politică** - cu interne şi externe - şi **culturală**, *Pieton prin tranziție* (Editura Albatros), **Răzvan Voncu** revigorează scepticismul, pesimismul (deja pietrificate) Eclesiastului din *Biblie*, precum şi ale gânditorului din *Glossa* eminesciană - nimic nou sub soare -, demonstrând că perpetuarea nebinelui, a neadevărului, a răului nu-i o simplă utopie, ci, poate, un marasm al societății contemporane (vezi capitolul „Puterea este încă neputincioasă"), semn că lung este drumul până la clamata **meritocrație** lansată cu intenții onorabile de filosoful Camil Petrescu... Pe ce temei așteptarea (Godot-ului românesc)? Pe promisiuni deşarte, populism ieftin, anteelectoral, „surzenie" după, luciditate şi obiectivitate



tardive, post factum, ori reproşuri în cascadă din postura de perdant politic la adresa noilor biruitori - tot efemeri şi ei...

Distanțat ideologic, ziaristul de presă scrisă examinează atent soarta României postdecembriste pe parcursul a peste 15 ani, dezamăgit, ca să nu zicem „acrit", de cameleonismul unora și altora, de aceea, discursul său neiertător şarjează cu epitete, comparații, metonimii gafele domnilor de la Pupitrul național, de la președintele în funcțiune sau cel anterior, primul-ministru, guvernanți prea puțin interesați de patrie, popor, până la senatori, deputați, atenți doar la propășirea sinelui și a acoliților. Peisajul politic este sinistru de ambele baricade: un şef de stat „pentru neliniștea noastră" (pp. 75-80), un ministru (dl. A.) - „carne de tun", un partid de stânga din care doar grupul de la Cluj (Vasile Puşcaş, V. Dâncu etc.), cu destui sabotori, cârtitori din Capitală - Marian Vanghelie, Gabriel Oprea (p. 82) -, întrunește exigențele vigilentului om din media scripturale. „Întorcerea talibanilor" (pp. 17-21), „partidul (cel important) în colaps" (pp. 87-90), precum și un guvern (al lui...) care „a făcut praf " toate instituțiile statului (p. 65), iar un alt partid aspirant la cârmă, condus de dl. X - probabil „cea mai mare catastrofă revoluționară" (p. 64) - și „un megafon infatigabil" (dl. Y). Disputele, camaraderiile de suprafață, de circumstanță urmăresc şubrezirea adversarului, necum alinierea la standardele europene, fără a estropia specificul național în numele unei legitime propagande pro-americane.

Dedublatul critic Răzvan Voncu dezvăluie și intuiții inimaginabile: „În momentul constituirii Alianței D.A., am fost printre gazetarii care nu au dat viață lungă acestei înjghebări politice pe umerii căreia încă apasă dezastrul din regimul ..." (p. 63). Avertismentul voncian al neconviețuirii unui partid liberal cu unul social-democratic a fost confirmat, ca și dezvăluirea unei ,,caracatițe" informaționale ,,purtate de ziare, televiziuni, ONG-uri, parlamentari"... pe o anume temă. (p. 62).

Cu aceşti indicatori neperformanți, cu politicieni „vorbind vorbe" (pp. 105-106), cu fantoma (ubicuă) a fostei securități (p. 173 ş.u.) şi cu percepția eronată că managementul statal/ politic are certamente dedesubturi care scapă privirii atente, se poate induce naivilor ipoteza că vina se află într-o zonă insondabilă, sofisticată, în domeniul frumosului, pe motiv că scriitorii, artiștii ar fi devenit duşmanii celor mulți și necăjiți, așa că nu va trona liniștea la Cotroceni, la Victoria, dimpotrivă, se vor înlănțui puciurile regizate de „nulități politice" (ca M. sau... - p. 43).

Nu numai Ion Cristoiu, C.T. Popescu, Bogdan Chirieac, Cornel Nistorescu sunt experți în media, observatori atenți din social, economic, politic, ci și, mai de curând, Ion Bogdan Lefter, Răzvan Voncu, ultimul, temerarul care nu aneantizează, ca un simplu executant, o anume ideologie, spre a satisface unele orgolii, calchiind opiniile unor intelectuali strict de dreapta, cum dă bine în Occident, ci se situează dincolo de alternative, criticând constructiv ambele tabere râvnitoare mai mult sau mai puțin la scaunul suprem. Câteodată, limbajul său debordează decența, atribuind decidenților de destine colective epitete adecvate ,,realizărilor" grandioase... Din titlurile unor capitole musteşte generos expresivitatea: „Încasatorul" (un anume ministru... pp. 42-44), ,,Somnul opoziției" (pp. 81-83), ,,Avicola guvernează România" (pp. 111-113) sau realismul combinat cu pragmatismul: ,,O țară prost guvernată" (p. 97), ori adevărul ambalat lucios de către cei arătați cu degetul în minciună, defăimare: ,,Presa, inamicul de serviciu" (p. 139).

Irakul, Marea Neagră, ,,Derapajele Comisiei Europene", Francofonia, „Metastaza hungaristă" asigură popasuri reconfortante, de politică externă, în comparație cu problematica - puțin spus tumultuoasă - a învățământului românesc.

Capitolul al II-lea, ,,Suferinţele educaţiei”, deconspiră prin haltele „Şcoală mediocră” (pp. 192-195), „Manuale papagaliceşti” (pp. 198-202), „Educaţia e cu un picior în groapă” (pp. 188-192) că aşa-zisa reformă nu poate fi înfăptuită decât de un intelectual de talia lui Titu Maiorescu sau Spiru Haret, în fapt modelele invocate în diacronie de filologul bucureştean disimulat ingenios în jurnalist de calibru, nu de mucava. O sarabandă a greşelilor la nivel înalt, mostră de management ineficient - ca să fim eleganţi -, în care fiecare partid aflat, efemer, pe treapta întâi, a venit cu partitura proprie, debarasându-se de câtimea binelui săvârşită de antecesori, aureolându-se cu emanciparea profundă, curricula - termen dezavuat de R. Voncu - şi alte ,,minuni”..., nesesizând reculul, egalizarea de jos în sus, pierderea identitară a dascălului, mediocrizarea formelor de examene, ghiduri... De altfel, reproşurile vin pe bandă rulantă - fragilizarea bacului, a admiterii la liceu, masacrarea programei de limba şi literatura română, eliminarea nu a una-două capodopere, dimpotrivă, subţierea cantitativă şi calitativă a Poetului naţional, apariţia unor organisme educative paralele, dar acaparatoare cu timpul şi chiar parazitare/tutelare, inflaţia de universităţi greu de evaluat, nivelul nu strălucit al studenţilor...

Prin comparaţia inegală se relevă dimensiunea anodină a diriguitorilor din alte evuri: „De la ilustrul Nicolae Iorga încoace, **premierii** proveniţi din învăţământ au dat dovadă de o particulară **iresponsabilitate** faţă de domeniul care i-a propulsat în societate şi în politică” (p. 185). Rechizitoriul continuă cu exemplificări: ,,Unul a trădat cauza dascălilor şi a elevilor, altul - inexistent, placid” (*ibidem*), altcineva „a pus cu botul pe labe învăţământul“. Consecinţa: ,,un haos de nedescris”, care a culminat într-o toamnă (p. 204) cu o grevă generală. Un prim-ministru (...) a fost aproape de îngheţarea anului şcolar... Un alt guvernant, P., a avut o singură calitate: ,,administrarea eficientă a afacerilor dlui...” (p. 186).

Dispreţul a săpat la temelia subsistemului, încât „învăţământul a ajuns la capătul puterilor” (p. 187), şi chiar mai mult, incredibil de trist - *Educaţia agonizează* (p. 188)... Un pic nostalgic, R. Voncu consideră că tot ce a fost excelent în trecut a fost decartat, ca să nu zicem extirpat, în plus, s-a inventat un for ce îl oripilează pe exigentul universitar de la Litere Bucureşti, şi anume Institutul de Ştiinţe ale Educaţiei, care a pus monopol pe miniştri, iar o disciplină, pedagogia, nu atât de relevantă ca literatura, istoria, filosofia... a ajuns să dicteze ea ce trebuie în învăţământ: ,,O altă permanenţă nocivă a fost **dictatura specialiştilor** de la acest institut (p. 189). Astfel că manualele coboară ştacheta valorii, se exclud teme/lecţii dificile, reducţia conţinutistică îi deranjează pe profesionişti, mai puţin pe ministeriabili, iar efectul a rezidat în expansiunea mediocrităţii, măsurabilă în rezultatele de final de ciclu - **75% dintre absolvenţii de liceu** au un bagaj cognitiv precar, trec - opinează fostul director al unui cotidian renumit - drept **semianalfabeţi**”.

Cum-necum, aceştia se studenţesc - mediile nu contează, nu se trec în cv -, iar tineretul de mâine, de peste trei-cinci ani (licenţă +_ masterat), ar trebui să continue succesele predecesorilor.

Şcoala românească a mileniului III nu arată bine, cu elevi care abia au promovat clasa la modul nerelevant (p. 192), cu inflaţia de facultăţi „create peste noapte” (p. 196) şi „profesori improvizaţi”, prin urmare, sistemul educativ riscă decredibilizarea. Redresarea reală este posibilă doar eludând (ingerinţele) politicul(ui)?

Schimonosirea programei materiilor umaniste - limba şi literatura română şi, într-o oarecare măsură, istoria - nu a fost suficientă, căci o nouă anomalie se profilează - **romgleza**: „Dintr-o ţară francofonă, am ajuns ceva care maimuţăreşte engleza.” (p. 190)

Despre „maladia” numită **copiatul** universal nimeni nu vede, nu se autosesizează, importantă este raportarea roz, cu infimi sau zero restanţieri/ „picaţi”, altfel s-ar lua măsuri aspre cu ambii actanţi - elev, supraveghetor. Cine mai controlează furtul (de informaţii), etichetat drept păcat în Cartea Sfântă, Biblia?! (p. 191). Deşi nu o spune răspicat, obiectivitatea în evaluare deranjează cumplit, afectează numărul studenţilor, comparativ cu alte statistici din Vest, nemaiinteresând pe cei în drept că trei sferturi dintre „bacalaureaţi” habar n-au a scrie o cerere de angajare. Bineînţeles că în mintea unora dilema lui Maiorescu privitoare la raportul fond-formă în cultură - cu aplicabilitate şi în domeniul Educaţie - sună peiorativ, numai forma ce se află la suprafaţă esenţializează, noţiunile de „corijenţi”, „perdanţi de examene” trebuie abolite din dicţionare... Se mai lamentează cineva de degradarea învăţământului, de „coborârea (lui) în noroi?!” (p. 188).

Din nobleţe, din empatie cu ai săi colegi aflaţi însă la butoane/ în funcţii înalte, ziaristul cel raţional şi liber nu acuză uman, ci instituţional - acel organism suprapopulat însărcinat cu modernizarea, dar care, în realitate, determină regresul, nicidecum reversul medaliei - progresul: „... s-au golit lecţiile de conţinuturile de idei şi s-au umplut cu strategii, obiective şi alţi termeni diminuatori ai pitorescului fiecărei discipline, iar efectul, umplerea catedrelor cu neaveniţi” (p. 195). Că tinerii nu prea mai studiază, că şansa studenţiei nu o barează nici un evaluator, căci, finalmente, pentru şcolarul mai comod există două sesiuni de bacalaureat, or succesul, recte, salvatorul 6 tot va sosi, iar adevărul crud că trei absolvenţi din patru nu prea ştiu carte (p. 190) nu demobilizează, facultăţile flutură mii şi sute de locuri, fără borna stresului din examinare... Să fie doar o aserţiune expresivă constatarea că „elevul trece prin şcoală ca gâsca prin apă...” (p. 196)? O scuză plauzibilă - ,,manualele papagaliceşti”, sterile, ilogice (pp. 198-199).

Dezolarea ziaristului creşte, deoarece speranţa îmbunătăţirii nu se întrevede în arealul care premiază specula, parazitismul (...), frauda şi şmecheria, nu concurenţa (p. 204). Drama se acutizează, nu se mai citeşte - „tună şi fulgeră” în pustiu lucidul jurnalist - nici la gimnaziu, nici la liceu.

Recunoaşte cineva la piscul ierarhic că s-a produs degradarea profesorului, declasarea meseriei? (p. 203). În loc de o intervenţie energică, aducătoare în mod cert de voturi şi aplauze, ,,statul şi-a permis să îşi bată joc de învăţământ” (p. 204), ascunzându-şi pe deasupra incapacitatea de a genera bogăţie, mai precis, fonduri la buget. Resemnat, Răzvan Voncu se retrage din această dispută, mărturisind: „Nu mai continuu, să nu ziceţi că sunt sadic...” (*ibidem*).

Criticismul (,,... toată clasa politică de după 1989 trebuie să dispară de pe scenă”, p. 221), semnalarea neajunsurilor sistemului certifică îndeplinirea rolului de ,,pieton” (şi de ,,pictor”, de acerb analist, am plusa noi) într-o nebuloasă tranziţie...

Iulian BITOLEANU

Lumina care nu răneşte



Sunt cărţi care surprind prin discreţia cu care apar în lume, cărţi ce ajung în atenţia cititorilor mai greu, fără îndelungatul exerciţiu al promovărilor sub reflectoare sau, mai nou, în lumina „biblio-netului“. **Drumul către cer**, apărut la **Editura Ars Libri** în 2018, este un astfel de volum, care a zăbovit în umbră, în aşteptarea lectorilor. El aparţine poetului şi prozatorului **Ion Dogioiu**, profesor de istorie şi filosofie al Colegiului Naţional „Alexandru Odobescu“ din Piteşti.

Dispuse unele după altele, fără titlu, într-o desfăşurare grafică densă, poeziile acestui volum sunt concentrări asupra neliniştilor şi încercărilor regăsirii de sine. În versuri grave, patetice, scrise într-un ton nostalgic-idilic, autorul arhivează o materie poetică ce însumează gânduri, amintiri, îndoieli, închipuiri, aluviuni de speranţe, reflecţii asupra fragilităţii omului şi încercări de a înţelege şi a cuprinde lumea cu tot ceea ce are în ea.

„Îmbrăţişat de lumina care nu răneşte niciodată“, într-o tensiune interioară care pare că îi atinge fiecare fibră, autorul aduce la suprafaţă o succesiune de trăiri impregnate de puternice accente de melancolie:



„pe frunze de mesteacăn/ aş vrea să mă înalţ către cer/ într-o zi ploioasă de toamnă/ cu nori cenuşii ca de fier/ când stropii reci de ploaie/ bat darabana pe acoperiş/ şi seara se strecoară printre case/ ca un hoţ, pe furiş/ neştiut să plec într-un loc/ pe care doar cu sufletul îl ştiu/ în foşnet de frunze uscate/ pierdut pe drumul pustiu/ pe unde-n răstimpuri/ tăcută trece luna nouă/ în legănare de umbre fugare/ mereu câte una, nicicând câte două.“

Un frison elegiac însoţeşte poemele, dar şi o muzicalitate discretă care picură în auz calm şi melancolie:

„mă cheamă frunzele uscate/ cu glas amăgitor ca de sirene/ pe sub fereastra mea/ în şiruri lungi trecând alene/ mă tem să nu mă prindă-n dansul lor/ cu răsuciri viclene/ mirese părăsite-n ziua nunţii/ cu lacrimi strecurate printre gene/ şi vântul toamnei amarnic le boceşte/ prin crengile mestecenilor din poiene/ când ştie că veni-va iarna/ adânc să le îngroape sub troiene.“

Mesteacănul (alb), câmpurile cu maci, lanul galben, florile de tei, petalele de crini, plopii şi arinii sunt desene vegetale aproape înrămate în poezia acestui volum, un fel de împătimire a autorului cu vibraţia dulce a naturii sau poate o legătură sentimentală puternică cu astfel de puncte de sprijin.

În această atmosferă romantică, în pare pulsează tensiuni interioare, imaginea femeii apare într-un joc fragil, între chemări, frustrări şi speranţe:

„ia-mă-n sanie cu tine/ doamna mea cu ochi de cer/ să ne pierdem împreună/ prin zăpadă şi prin ger/ prin pustiul alb ne poarte/ sania cu caii suri/ până dincolo de umbra/ îngheţatelor păduri/ să mă duci cât mai departe/ într-un colţ uitat de zare/ unde norii trec în fugă –/ valuri spumegând spre mare (...)“.

Umărul iubitei, „rotund ca un măr“/„rotund ca un deal“, este cântecul melancolic, pierderea şi regăsirea, o neîncetată întoarcere către starea de graţie a feminităţii:

„(...)/ te caut primăvara prin poienile din suflet/ şi printre florile din margine de crâng/ în nopţile de iarnă când mesteceni/ sub apăsarea albelor zăpezi se frâng/ şi-n verile cuprinse de arşiţă/ din umbra răcoroasă a pădurii te privesc/ cum treci tăcută ca o umbră şi fluturi albi/ ca nişte îngeri buni te însoţesc (...)“.

Un rol tămăduitor îl au poeziile-rugă, destăinuirile şi căutările cu faţa întoarsă spre divinitate, nevoia necontenită de curăţare de murdăria lumii. Sprijinit de Cruce, autorul explorează realitatea dramatică a fiinţei conştiente de finitudinea ei. Versurile de acest tip cuprind în ele o nevoie uriaşă de a fi ascultat, vocea lirică dobândeşte modulaţii patetice, dar şi o serenitate pe care doar umilitatea o poate face posibilă:

„învăţ să iert, să uit/ să-mi curăţ inima/ ca de otravă/ de amintiri ce murmură-n unghere/ cu voce limpede şi gravă/ e dureros de greu/ o muncă de ocnaş/ într-un oraş/ pustiu/ în care numai eu/ am mai rămas/ vin întrebări şi vina/ plutind prin aer ca un corb/ în timp ce mă strecor/ prin întuneric/ de ziduri sprijinindu-mă/ precum un orb/ mă târ/ (...)/ văd izbăvirea/ unei palide lumini/ când întunericul se sparge/ lovit de albul/ florilor de crini“.

Sau: „Doamne, sunt ca un copac/ pe jumătate verde, pe jumătate uscat/ în ramurile mele tremurânde/ trei frunze speriate se mai zbat/ (...)/ aştept în colţul meu de lume/ nu mă mai tem, nici nu mai sper/ când ramurile mi se pleacă spre pământ/ şi rădăcinile mi se înalţă către cer“.

Este uşor de remarcat predilecţia lui Ion Dogioiu spre tiparele armonioase ale clasicului, spre un discurs liric confortabil, departe de experimente, speculaţii sau obsesii ale lumii literare postmoderne:

„mă-mbrăţişează tandru toamna/ cu crizanteme galbene şi roşii/ în zori când se aude-n depărtare/ cum liniştea năvalnic o sfâşie cocoşii“.

Un ţesut poetic lin, limpede, încărcat de melancolie.

Liliana RUS

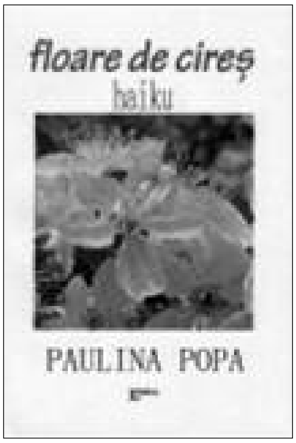
Un stâlp de lumină verde



Haiku este o formă a micropoeziei destul de abordată în literatura română, poeţii considerând că forma fixă, rigoarea, presiunea limbajului asupra mesajului şi a stărilor pot duce spre o poezie de maximă expresivitate. Legătura dintre om, natură, limbaj, dinamica vieţii se relevă în acestea.

Paulina Popa*, poetă pasionată de stările vibrante ale poeziei, ne propune, cu generozitate, volumul *Floare de cireş - haiku*, tipărit la Editura Emia, în anul 2020. Micropoemele sunt însoţite de fotografii expresive, realizate chiar de autoare. Imaginea, cuvintele, aranjamentul în carte au menirea de a transmite fiorul, starea esenţială: poezia fără frontiere, depăşind limitele limbajului, marcând timpurile prin fulgerul mesajului bine fluidizat.

Stilul este preluat din literatura niponă, dar este agreat în lumea literară de azi ca o modalitate de a pune în operă cele mai adânci sentimente.



Chiar din titlu, apelând tradiţional la motivul florii de cireş, poeta ne prezintă primăvara, anotimpul ce prefigurează eternitatea, reînvierea, legătura cu divinitatea, puritatea eliberatoare, depăşirea zgurii din stresul zilnic. Substanţa spirituală marchează greutatea fiecărui haiku, petala florii de cireş atinge inima, esenţele fiinţei. Cititorul este invitat la un exerciţiu de purificare prin poezie, imaginaţie, limbaj cizelat, metaforă pertinentă, prezentă, delicată, şi nu agresivă. Cireşul atrage toate energiile primăverii. Învierea este o stare a universului. Albul predomină în cuvintele scrise, mirajul cheamă la iubire. Poezia face regula în acest tsunami de alb... Legătura dintre om şi natură aduce energii nebănuite, o nouă perspectivă existenţială.

Poeta are la final o notă semnificativă. Sunt punctate alegerile făcute: limbajul universal generat de haiku, capacitatea de a stârni fiorul, fulgerul liric, mini-universul limbajului în sine, imaginea din cuvinte şi imaginea reală. În acest mod, timpul este frânt, ars, depăşit de stare, lumea spirituală, subtilă, îşi arată realitatea palpabilă.

Reţinem din volum: „Petale de vis.../ Plouă iar cu petale,/ Cireşul cântă” (p. 14).

Transparenţa anotimpului în raport cu eternitatea este bine armonizată: „Floare de cireş, / Mii de ochi spre cerul tău - / Acela din ochi” (p. 20).

În altă parte, materializarea primăverii şi a întrupării ne arată legătura dintre cer şi pământ: „Ninge în grădini, / Cade cerul pe pământ,/ Iisus se naşte” (p. 48). Elementele sunt subtile: ninsoarea ca o prezenţă, grădina care ne reaminteşte de Eden, iniţiativa divină de a coborî la om, de a-l vizita prin toate, întruparea divină, legătură dintre Dumnezeu şi om, prin Omul Iisus.

Paulina Popa ţine să pună în evidenţă teritoriile poeziei sale: *Primăverile, rana dragostei; Haiku, stâlp de lumină verde!...*

Este definit micropoemul, apelând la mijloacele interne ale liricii: „Haiku din vis,/ Fulgerul meu din sânge/ Eşti o flacără!” (p. 45). Iată, micropoemul face parte integrantă din fiinţa poetei.

În notele de final ni se arată concluzia: „Aici putem străbate, cu nonşalanţă, cerul interior, liniştea zilei şi a nopţii, iarba, piatra şi arborii ce sprijină cerul” (p. 63).

Un volum în care poeta a pus sufletul ca prioritate, capacitatea de concentrare în mijlocul universului deschis precum o carte veche.

Micropoezia a fost susţinută de poeţi români precum Ion Pachia Tatomirescu, el subliniind că în literatura română există o tradiţie veche, venind din Valahia, transparentă şi-n folclorul nostru, stări în care s-au folosit *salmii, zalmiorii, glosalmii*. Sunt forme recunoscute ale literaturii vechi, actualizate mereu de poeţi. Există principiul vaselor comunicante şi-n literatură, indiferent de limba folosită, ca un mecanism al armoniilor necesare.

În anul 2000 a existat Şcoala de Haiku din Bucureşti, s-a lansat şi o antologie de Florin Vasiliu şi Mioara Gheorghe, cu denumirea *Luna în ţăndări*. Sunt prezenţi: Aurel Rău, Mioara Gheorghe, Florin Vasiliu, Vasile Moldovan etc. În literatura hunedoreană s-a mai scris, de asemenea, haiku: amintim pe Nicolae Crepcia, Camelia Ardelean, Eugen Evu.

Cartea poetei Paulina Popa, însă, aduce originalitatea mesajului spiritual, fior liric, mirajul prezenţei divine, prospeţime. Ea se adaugă „raftului de haiku” scris în limba română, cu toată dedicarea şi puterea. Poezia scriitoarei s-a decantat în acest volum cu o energie debordantă, fluxul spiritual străbate versurile, sfidând forma fixă (5-7-5), pentru a se materializa în mugurii veşniciei prin puterea învierii naturii, a lumii din care facem parte.

Constantin STANCU

August 2021

* Paulina Popa, *Floare de cireş - haiku*, 63 de pagini, Deva, Editura Emia, 2020.

Virgil DIACONU

Floarea de cireş

Iubita mea e floarea de cireş.

Ea bate din palme într-o metaforă,
aleargă desculţă într-un vers.

Intangibilă şi nesfârşită în propria frumuseţe!

Eu, cavalerul florii de cireş,
fac de strajă petalelor ei,
minunea ei o beau până la ultimul strop.

Şi ea îşi dezveleşte petalele în nopţile mele.

Ea aleargă desculţă într-un vers,
bate din palme într-o metaforă.

Intangibilă şi nesfârşită în propria frumuseţe!

Die Kirschblüte

De Kirschblüte ist meine Geliebte.

Sie klatscht in die Hände in einer Metapher,
sie läuft barfuß in einem Vers.

Unantastbar und endlos
in ihrer eigenen Schönheit!

Ich, der Ritter der Kirschblüte,
bewache ihre Blütenblätter,
und trinke ihr Wunder bis zum letzten Tropfen.



Und sie enthüllt ihre Blütenblätter
in meinen Nächten.

Sie läuft barfuß in einem Vers,
klatscht in die Hände in einer Metapher.

Unantastbar und endlos
in ihrer eigenen Schönheit!

Traducere de
CRISTIAN-MIHAIL MIEHS

La flor de cerezo

Mi amada es la flor de cerezo.

Ella bate palmas dentro de una metáfora,
corre descalza dentro de un verso.

¡Intangible e infinita en su propia belleza!

Yo, el caballero de la flor de cerezo,
hago guardia a sus pétalos,
su milagro lo bebo hasta la última gota.

Y ella descubre sus pétalos en mis noches.

Ella corre descalza dentro de un verso,
bate palmas dentro de una metáfora.

¡Intangible e infinita en su propia belleza!

Traducere de ELISABETA BOȚAN

Fiore di ciliegio

La mia ragazza è il fiore di ciliegio.

Batte le mani in una metafora,
corre a piedi nudi in un verso.

Intangibile e senza fine nella sua stessa bellezza!

Io, il cavaliere dei fiori di ciliegio,
custodisco i suoi petali,
Bevo il suo miracolo fino all'ultima goccia.

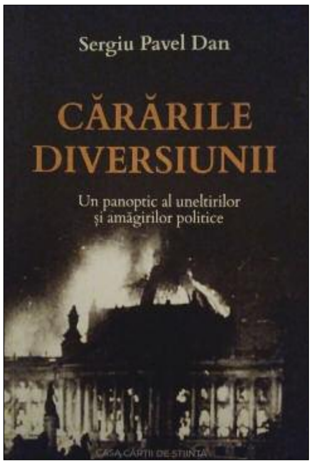
E lei rivela i suoi petali nelle mie notti.

Corre a piedi nudi in un verso,
applausi in una metafora.

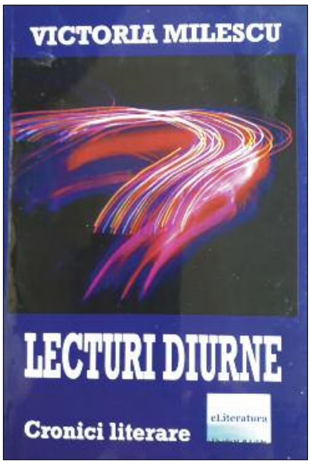
Intangibile e senza fine nella
sua stessa bellezza!

Traducere de M. VLAD

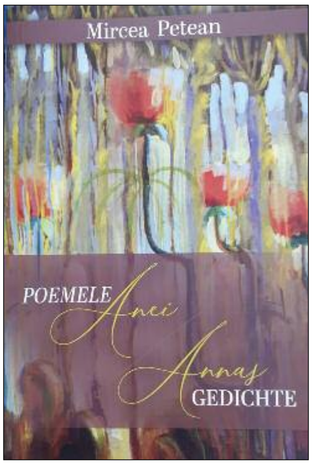
Cărți sosite la *Cafenea*



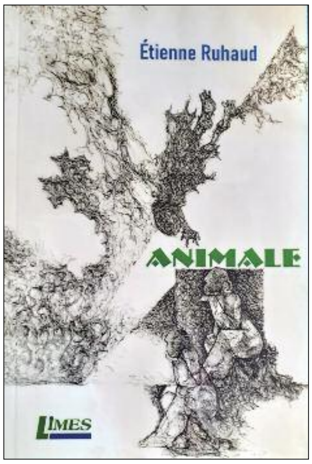


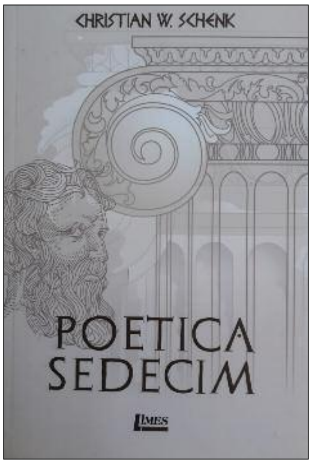


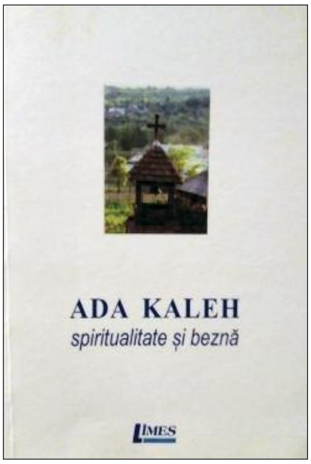






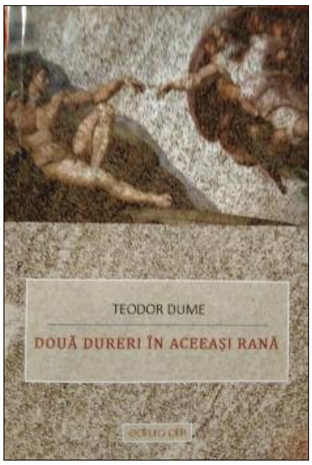












Cafeneaua literară

Revistă lunară editată de
Centrul Cultural Pitești
sub egida
Consiliului Local Pitești și a
Primăriei municipiului Pitești

Fondată în ianuarie 2003

REDACȚIA

Director: Virgil DIACONU
Redactor-șef: Marian BARBU
Secretar de redacție:
Simona FUSARU

Redactori:
Lucian COSTACHE
Ion PANTILIE
Denisa POPESCU
Liliana RUS
Florian STANCIU
Corespondenți:
Elisabeta BOȚAN (Spania)

Culegere:
Ioana NACIU

Corectură:
Lucian PÂRVULESCU

Tehnoredactare:
Simona FUSARU

Prezentare artistică:
Virgil DIACONU

ADRESA REDACȚIEI:

Centrul Cultural Pitești,
Cafeneaua literară,
strada Craiovei nr. 2, bl. G 1,
sc. C, et. I, Casa Cărții, 110013,
Pitești
Tel./fax: 0248/219976

http://www.centrul-cultural-pitesti.ro

Cont: 50104122256,
Trezoreria Pitești
ISSN: 1583-5847

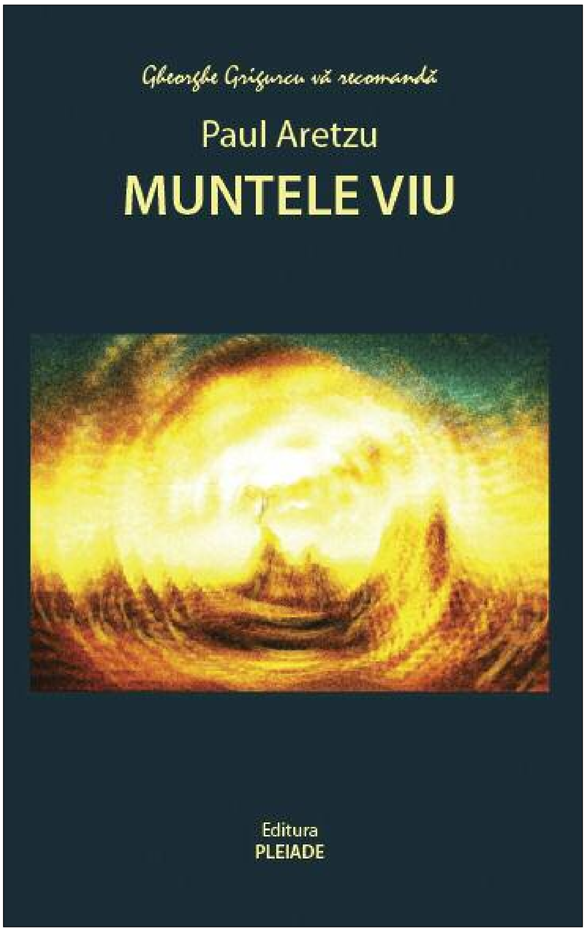
Responsabilitatea asupra conținutului textelor revine autorilor, conform legii. Autorii pot avea și alte opinii decât ale redacției.

Manuscrisele primite la redacție nu se înapoiază.

Tiparul executat la
S.C. Tiparg S.A.,
tel.: 0248/221.348,
e-mail: office@tiparg.ro.

Revista nu publică decât texte originale, deci care nu au mai apărut în alte publicații.

LITERATURA ROMÂNĂ



Paul Aretzu are reputaţia unui foarte important poet religios în literatura română actuală. Din capul locului se observă că opera sa se plasează pe o cărare distinctă, nu foarte frecventată în lirica actuală, care nu lasă foarte mult loc de comparaţii şi evaluări. Chiar şi în această zonă foarte îngustă, poezia lui Paul Aretzu se individualizează net. [...] Până la urmă, viziunea ontologică a lui Paul Aretzu seamănă cu cea a lui Mihai Şora. Eul său liric este punctul din interiorul unei sfere în care se întretaie toate razele acesteia: trecutul şi viitorul, aproapele şi departele spaţial, viaţa materială şi cea spirituală. [...] Poezia lui Paul Aretzu se naşte şi creşte dintr-o sumă de dublete contradictorii, de tipul Yin şi Yang, care guvernează însăşi existenţa umană. Credinţa religioasă este, de aceea, element al acestui binom contradictoriu al existenţei umane, iar celebrarea divinităţii nu e un scop în sine, aşa cum este în poezia tradiţională de expresie religioasă, ci revelarea firească a unei componente a întregului pe care îl reprezintă fiinţa umană. Divinitatea este prezentă în poemele lui Paul Aretzu mai degrabă prin semnele ei în cotidian, decât prin evocări liturgice, ca la poeţii mistici tradiţionali. Iar aceste semne ale divinului de fiecare zi se văd în imediata noastră apropiere, la tot pasul, firesc, neostentativ, pentru cine are ochi de văzut.

Vechea dilemă a existenţei lui Dumnezeu nici nu se mai pune când semnele divinităţii sunt prezente peste tot, în viaţa cotidiană. Paul Aretzu se individualizează între poeţii religioşi prin firescul asumării credinţei şi plasarea ei într-un peisaj cotidian din contemporaneitate. În felul acesta, viziunea lui aduce cu cea a lui G.K. Chesterton din savurosul său eseu *Everlasting man* (Omul etern).

Fiind mereu atent la principiile aparent antitetice care guvernează existenţa umană (materialul şi spiritualul, socialul şi credinţa, viaţa şi moartea), poetul are revelaţia dimensiunii reale a miracolului propriei sale vieţi, trăieşte din plin, cu un fel de recunoştinţă uimită, minunea fiecărei zile, trecerea sa pe pământ are sens şi substanţă. Întâmplările cotidiene, chiar şi cele cu final tragic, dobândesc o cu totul altă conotaţie atunci când ai tabloul complet al existenţei, cu elementele yin şi yang lipite între ele în interiorul unei sfere. [...]

Paul Aretzu este unul dintre cei mai expresivi şi plini de substanţă poeţi din literatura română a ultimelor decenii.

(**Tudorel Urian**, *Divinitatea de fiecare zi*, Acolada, nr. 5 [102], mai 2016)